STUDII

LIVIU PETRESCU

POETICA POSTMODERNISMULUI

II 4.29.175

PARALELA 45 EDITURA

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAȘI
II 429.175

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

colecția studii
seria studii literare

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Colecţie iniţiată de Mircea Martin

Editor: Călin Vlasie

Redactor: Mugur Butuza
Corector: Adriana Oprea
Tehnoredactor: Adriana Boboc
Coperta colecţiei: Ionuţ Broştianu
Prepress: Marius Badea

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
PETRESCU, LIVIU
Poetica postmodernismului / Liviu Petrescu. - Ed. a 4-a. - Piteşti : Paralela 45, 2011
Bibliogr.
ISBN 978-973-47-1160-4

008(100)"1970/..."
82.02 Postmodernism

Copyright © Editura Paralela 45, 2011

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Liviu Petrescu

674815

Poetica postmodernismului

BCU IASI 1014585

ALE

PARALELA 45

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

13 IAN. 2014

Argument

Despre o dezbatere sistematică – şi, nu o dată, aprinsă – în jurul fenomenului postmodern nu poate fi vorba decât începând cu anii '70; se înregistrează, acum, primele încercări notabile de definire a conceptului, au loc cele dintâi luări de poziţie importante, fie în favoarea, fie împotriva noii orientări în cultură. Astfel, Irving Howe[1] şi Harry Levin[2] descifrează în postmodernism semnele unui declin al raţionalismului luminist, ceea ce ar constitui un fenomen de decadenţă culturală. În schimb, pentru Susan Sontag[3], Leslie Fiedler[4] sau Ihab Hassan[5], postmodernismul marchează, dimpotrivă, un proces de evoluţie; astfel, Susan Sontag saluta cu satisfacţie apariţia unei „noi sensibilităţi", refractară la „nevoia raţionalistă pentru conţinut, sens şi ordine"[6]. La rândul său, Leslie Fiedler descria fenomenul postmodern ca pe o „post-cultură", al cărei merit esenţial l-ar reprezenta abandonarea unor valori tradiţionale („protestantismul, victorianismul, raţionalismul şi umanismul"), precum şi abolirea distincţiei dintre „arta înaltă" şi „cultura de masă". În vreme ce Ihab Hassan indică „trei moduri de înnoire artistică", specifice ultimei sute de ani; acestea ar fi „avangarda, modernismul şi postmodernismul". În ceea ce priveşte cultura postmodernă, Ihab Hassan o vede dezvoltându-se, în linii generale, pe trei coordonate: „antiformalismul, spiritul anarhic şi decreativ"[7]. Semnalul pentru marea dispută în jurul problemei postmodernismului fusese, astfel, dat.

Întreaga discuţie are însă o protoistorie neaşteptat de încărcată, ce merită a fi cunoscută. Termenul de „postmodern" a fost fabricat, după câte se pare, de pictorul englez John Watkins Chapman, care, în jurul anului 1870, foloseşte sintagma „pictură

postmodernă" pentru a denumi fenomenul plastic european subsecvent picturii impresioniste franceze. Termenul reapare, patruzeci de ani mai târziu, într-o lucrare din 1917 a lui Rudolf Pannwitz, Die Krisis der europäischen Kultur; *„postmodernismul" este chemat aici să desemneze „nihilismul şi colapsul valorilor în cultura europeană"*[8].

Ulterior, de-a lungul perioadei interbelice şi în anii celui de al Doilea Război Mondial, prezenţa acestui termen poate fi semnalată şi în lucrarea lui Federico de Onís, Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932), *apărută la Madrid, în anul 1934, precum şi în antologia lui Dudley Fitts, din 1942,* Anthology of Contemporary Latin-American Poetry. *În ambele cazuri, postmodernismul indica „o reacţie minoră faţă de modernism, latentă deja în acesta"*[9].

După cel de al Doilea Război Mondial, cariera termenului devine cu adevărat spectaculoasă, postmodernismul transformându-se treptat într-o obsesie culturală majoră; termenul îşi dobândeşte propriu-zis celebritatea în anul 1947, când este folosit de D.C. Somervell, într-un rezumat de un singur volum al faimosului tratat în şase volume al lui Arnold Toynbee, A Study of History. *Ulterior, termenul va fi adoptat de Toynbee însuşi, în tomurile VIII şi IX ale tratatului său. Atât la D.C. Somervell, cât şi la Arnold Toynbee, postmodernismul ar desemna cel de-al patrulea stadiu al istoriei occidentale, după Evul întunecat (675-1075), Evul Mediu (1075-1475) şi era modernă (1475-1875). Caracteristica principală a perioadei postmoderne ar constitui-o, după părerea lui Arnold Toynbee, „colapsul raţionalismului şi al ethosului Luminilor"*[10].

În cursul anilor '50, postmodernismul constituie deja o noţiune culturală fundamentală în câteva lucrări – aparţinând unor discipline dintre cele mai diverse – publicate în Statele Unite. Astfel, în 1957, într-o lucrare scrisă în colaborare cu David White (Mass Culture), *istoricul culturii Bernard Rosenberg vorbeşte despre unele schimbări capitale ce au loc în societatea şi cultura contemporană, evidenţiind, mai presus de orice,*

instaurarea unei „universal mass culture". *În acelaşi an, 1957, economistul Peter Drucker publică o lucrare,* The Landmarks of Tomorrow, *în care se referă la trecerea la o societate post-industrială, pentru care definitorie ar fi devierea de la viziunea carteziană asupra lumii. În sfârşit, într-o lucrare a sa din 1959* (The Sociological Imagination), *C. Wright Mills conferă tradiţiilor raţionalismului aceeaşi valoare negativă, dintr-o perspectivă a evoluţiei societăţii contemporane, interesată mai mult în afirmarea, dimpotrivă, a valorilor libertăţii.*

Preistoria termenului de „postmodernism" se prelungeşte şi de-a lungul anilor '60, când se cuvin semnalate îndeosebi două lucrări; este vorba, întâi de toate, de studiul din 1961 al lui Huston Smith, The Revolution in Western Thought, *unde este descrisă „trecerea de la o viziune modernă, pentru care realitatea este organizată în conformitate cu anumite legi pe care mintea umană le poate pătrunde, la o viziune postmodernă, pentru care realitatea este lipsită de ordine şi în ultima analiză incognoscibilă"*[11]. *Şi este vorba, în fine, de lucrarea istoricului britanic Geoffrey Barraclough,* An Introduction to Contemporary History, *publicată în anul 1964; ca şi pentru cercetătorul american Bernard Rosenberg, pentru Geoffrey Barraclough cultura postmodernă înseamnă în esenţă trecerea de la o cultură elitistă la o cultură „de masă".*

Începând cu anii '70, discuţia în jurul fenomenului postmodern va depăşi însă faza aceasta a unor menţiuni mai degrabă întâmplătoare, îndreptăţindu-ne să vorbim despre constituirea unei adevărate teorii a postmodernismului; merite considerabile în această direcţie revin unor personalităţi de primă mărime ale culturii contemporane: Roland Barthes, Michel Foucault, *Gilles Deleuze şi Félix Guattari, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Ihab Hassan, Fredric Jameson etc.*

Unul din postulatele esenţiale, de la care cei mai mulţi dintre teoreticienii postmodernismului înţeleg să plece, şi de care vom încerca să ţinem, la rândul nostru, seama, în cadrul

studiului de față, privește definirea modernismului ori a postmodernismului nu ca și categorii specifice anumitor discursuri culturale particulare (arhitecturii sau literaturii, picturii sau artei fotografice etc.), ci ca și categorii epistemice *(ce determină, așadar, toate discursurile existente). În concepția lui* Michel Foucault, *după cum se știe, categoriile epistemice nu țin de „structurile de suprafață" ale istoriei, ci de un „substrat" epistemic de profunzime, de „o rețea prediscursivă de coerențe și de reguli ce constituie nivelul cel mai profund al cunoașterii"*[12].

Pe măsură însă ce analiza noastră prindea contur și consistență, a trebuit să admitem că, deși unitară, paradigma modernismului nu prezintă totuși un caracter omogen, că, altfel spus, ea suportă anumite rupturi și mutații, de-a lungul unei istorii de numai câteva secole. Ne-am simțit de aceea îndreptățiți să punem în evidență o primă sub-paradigmă, pe care am numit-o a „primului modernism" (și prin care am avut în vedere, în esență, romanul „științific" și, în general, „realismul" din secolul al XIX-lea), căreia i-ar fi luat locul o alta, ce se diferențiază sensibil de cea dintâi (dar cu care împarte, de altminteri, unele note comune), a „marelui modernism" („the high modernism", *cum este el denumit în critica anglo-saxonă).*

În ceea ce privește postmodernismul, trebuie să semnalăm faptul că, sub anumite aspecte, el ne-a apărut ca o încoronare a unor evoluții ce au fost declanșate practic în perioada modernismului, mai precis în cadrul celui de al doilea modernism; acesta este, de pildă, cazul teoriei intranzitivității limbajului, dar și al deconstruirii subiectivității auctoriale, ambele atitudini beneficiind de o masivă prefigurare din partea unor scriitori moderniști. Dar, chiar și atunci când ne-am oprit asupra unor asemenea fenomene de continuitate, pentru noi a fost cât se poate de evident faptul că avem de-a face cu două episteme *distincte, întrucât, în cazul modernismului târziu, va funcționa întotdeauna modelul epistemic al totalității, în vreme ce, în cazul postmodernismului, își va spune cuvântul un model al*

pluralității. Ne alăturăm, așadar, acelor analiști care consideră că „postmodernismul, așa cum este el îndeobște înțeles, implică o ruptură radicală, atât față de o cultură și estetică dominantă, cât și față de un moment mai degrabă diferit al organizării socio-economice, prin opoziție cu care pot fi măsurate înnoirile sale structurale: este vorba de un nou moment economic și social (ori chiar sistem), care a primit denumirile cele mai diverse: societate a mediilor de informare [...] sau «societate post-industrială»"[13].

Schema tipologică pe care o propunem în studiul de față reproduce, în linii generale, schema cu care operează și Fredric Jameson, în lucrarea sa – fundamentală – Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism *(1991); criticul american pune în legătură aceste stadii culturale succesive cu cele trei faze pe care le parcurge, în lunga sa evoluție, sistemul capitalist. Primul modernism este considerat, de fapt, de către Fredric Jameson, un „moment al realismului", în virtutea supremației pe care o deține, în cadrul său, teoria reprezentării realității; în plan economic, acestei perioade i-ar corespunde „capitalismul de piață", așa cum a fost el descris și analizat de Marx în câteva lucrări devenite clasice.*

Cel de-al doilea modernism – numit de Fredric Jameson, pur și simplu, „the moment of modernism" – *ar aduce cu sine, în esență, o anumită erodare a teoriei mimetice; realitatea obiectivă nu este încă abolită pe de-a-ntregul, ea „continuă să întrețină o palidă existență la orizont", dar distanța ce se creează între referentul extern, pe de o parte, și semnul lingvistic, pe de alta, „conferă acestuia din urmă un statut de semiautonomie"*[14]. *Sub raport economic, momentul modernismului înalt ar marca – apreciază Fredric Jameson – trecerea de la „capitalismul de piață", la ceea ce Lenin avea să numească noul stadiu (al „monopolismului" sau al „imperialismului") de dezvoltare a sistemului capitalist.*

În sfârșit, apariția postmodernismului înseamnă, este de părere Fredric Jameson, o abolire totală a referinței și

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

instaurarea unei ere a semnului pur: „suntem lăsaţi la voia unui pur şi liber joc al semnificanţilor, pe care noi îl denumim postmodernism"[15]*. Acest ultim moment ar trebui legat, crede criticul american, de emergenţa celui de-al treilea stadiu de dezvoltare a capitalismului, un stadiu pe care nici Marx şi nici Lenin nu l-au întrezărit, dar de care se ocupă pe larg, şi în chip deosebit de convingător, Ernest Mandell, în lucrarea sa din 1978,* Late Capitalism, *definindu-l ca un stadiu al „capitalismului planetar"*[16]*.*

În ceea ce ne priveşte, vom reţine această schemă ternară de tipologie a culturii noi, dar vom prefera să o punem în relaţie nu cu teoria, de sorginte marxistă, a evoluţiei societăţii capitaliste, ci, mai degrabă, cu teoria lui Alvin Toffler despre civilizaţia celui de-al doilea şi al treilea „val".

Să adăugăm, în sfârşit, şi o altă precizare de ordin general, referitoare la o tipologie istorică a discursului cunoaşterii; problema îşi are însemnătatea sa, întrucât paradigma modernităţii, ca şi aceea a postmodernităţii, de altminteri, încorporează în chip inevitabil un model specific al cunoaşterii. Era modernă va manifesta, după cum ne vom strădui să arătăm, o preferinţă accentuată pentru un model ştiinţific *al cunoaşterii, deşi, în faza sa târzie, vom asista la căutarea înfrigurată a unui model alternativ, prezentând mari similarităţi cu modelul* mitic. *Pentru a fixa trăsăturile acestui model istoric al cunoaşterii, analiza cea mai utilă pare să fie cea întreprinsă de Jean-François Lyotard, în faimosul său* Rapport sur le savoir, *din 1979. În comentariul amintit, filosoful nu zăboveşte, fireşte, asupra diverselor ştiinţe particulare, care nu au perspectiva necesară pentru a-şi explicita codul: „mai presus de orice, ele se arată incapabile de a se legitima singure"*[17]*. Trebuia, în consecinţă, depistat şi studiat meta-discursul legitimator, a cărui funcţie constă tocmai în a defini criteriile şi convenţiile de care e nevoie să se ţină seama, în cadrul variatelor practici ale cunoaşterii. Analiza strânsă a metadiscursului legitimator ce s-a cristalizat pe parcursul perioadei moderne îl*

conduce însă pe J.-Fr. Lyotard la descoperirea, paradoxală, că acesta îmbracă mai degrabă forma unei naraţiuni, formă pe care am fi fost înclinaţi să o credem specifică unei ere „preştiinţifice": „Cunoaşterea ştiinţifică nu poate să ştie sau să facă ştiut faptul că are dreptate, fără a recurge la cealaltă formă de cunoaştere, narativă"[18]. Mărginindu-şi investigaţiile la meta-discursul legitimator din perimetrul cultural al societăţii de tip industrial, J.-Fr. Lyotard identifică două, de fapt, asemenea „meta-naraţiuni".

Cea dintâi este construită pe un scenariu al cărui erou este umanitatea, înfăţişată în eforturile ei de a se smulge din întunericul ignoranţei, al obscurantismului, în care fusese ţinută veacuri la rând de către „preoţi şi tirani", şi de a-şi exercita în deplină libertate dreptul de a cunoaşte: „Dreptul la ştiinţă trebuie recucerit"[19].

În ceea ce priveşte cea de a doua meta-naraţiune legitimatoare a perioadei moderne, ea este pusă în legătură, de J.-Fr. Lyotard, pe de o parte, cu raportul lui Wilhelm von Humboldt asupra principiilor de organizare a învăţământului superior german (raport prilejuit de fondarea – între 1807 şi 1810 – a Universităţii din Berlin), iar pe de altă parte cu publicarea marii Enciclopedii *hegeliene* a ştiinţelor filosofice *(ce a avut loc între 1817 şi 1827). Conform noului scenariu, ştiinţele particulare trebuiau integrate în ţesătura unui vast ansamblu, într-o totalitate organică: „Filosofia trebuia să restaureze unitatea învăţării, ce fusese risipită în felurite ştiinţe de sine stătătoare, prin laboratoare sau în cadrul învăţământului pre-universitar; ceea ce nu se putea înfăptui decât cu ajutorul unui joc de limbaj care să lege laolaltă ştiinţele disparate în felul unor momente din devenirea spiritului, cu alte cuvinte, care să le lege într-o naraţiune raţională, sau mai degrabă într-o meta-naraţiune"[20].*

Din punctul nostru de vedere, aceste două meta-naraţiuni legitimatoare, aceste două modele ale cunoaşterii nu sunt, totuşi, concomitente, cum lasă J.-Fr. Lyotard să se înţeleagă; în cadrul

cercetării de față, ele vor fi privite ca modele succesive. Mai mult, chiar: în funcție de ele și de ordinea lor de apariție, vom putea proceda la o periodizare clară și convingătoare a discursului modernist al cunoașterii. Sub acest raport, în concepția noastră, cea dintâi meta-narațiune, cel dintâi model al cunoașterii (emanciparea prin știință a umanității) își exercită supremația, în esență, asupra stadiului pe care l-am numit al primului modernism, în vreme ce cea de a doua meta-narațiune, purtătoare a unui model diferit al cunoașterii (axat pe ideea de totalitate) supradetermină stadiul în legătură cu care am folosit termenul de „modernism înalt" (ori, după exemplul lui John Barth, pe acela de „modernism târziu"[21]).

Se cuvine, de aceea, cercetat mai îndeaproape și urmărit în toate implicațiile posibile, fiecare din aceste două modele ale cunoașterii.

În ceea ce privește meta-narațiunea despre emanciparea umanității prin știință, rădăcinile ei trebuie neapărat căutate în Luminism[22]. Investigând însă povestea în straturile ei mai adânci, vom ajunge să identificăm arhi-povestea de la care ea a pornit, arhetipul mitic ce a modelat-o. Scenariul ei secret este, astfel, acela al omului primordial, al biblicului Adam – ca erou al cunoașterii. Această lectură în cheie arhetipală a marii meta-narațiuni are darul de a pune în evidență cu claritate sporită sistemul de funcții prin care este definit actantul principal; ceea ce se cere reținut aici în primă instanță, în legătură mai ales cu imaginea simbolică a „mușcăturii" din mărul cunoașterii, este legitimarea unei cunoașteri care se înfăptuiește esențialmente pe calea simțurilor, a unui principiu al experienței. Modelul gnoseologic pe care îl preconizează această narațiune este așadar în mai mică măsură unul al cunoașterii raționale (care se sprijină, în punctul ei de plecare, pe „ideile înnăscute"), și într-o măsură copleșitoare unul al cunoașterii eminamente științifice. Însemnătatea și relevanța principiului experienței, al cunoașterii dobândite prin simțuri, în cadrul demersului cognitiv al perioadei moderne a fost de altminteri

semnalată cu toată limpezimea, între alţii şi de Daniel Mornet: „Într-un cuvânt, filosofia constă (acum) mai puţin în a raţiona şi mai mult în observarea faptelor şi a înlănţuirii acestora"[23]. Analiza marii meta-naraţiuni despre „emanciparea umanităţii" – pe care ne-o semnalează J.-Fr. Lyotard – pune în relief trăsăturile principale ale unui model al cunoaşterii definitoriu pentru întreaga subperioadă a modernismului „timpuriu": cunoaşterea ştiinţifică.

Trecând la analiza celei de a doua meta-naraţiuni legitimatoare, specificate de J.-Fr. Lyotard, se cuvine să subliniem că ea reflectă o reelaborare profundă a modelului cunoaşterii, caracteristică pentru perioada modernismului „târziu". Scenariul celei de-a doua meta-naraţiuni îşi găseşte o expresie desăvârşită – după cum am mai arătat – nu atât în raportul lui Wilhelm von Humboldt, cu privire la principiile de organizare a învăţământului superior, cât în monumentala Enciclopedie *hegeliană. Ceea ce ne dezvăluie această meta-naraţiune – şi ceea ce, din păcate, pare, totuşi, să fi scăpat filosofului francez – este faptul că, în virtutea chiar a caracterului său enciclopedic şi totalizator, în virtutea deci a tendinţei de care este ea animată, de integrare a diverselor forme ale discursului ştiinţific, marea meta-naraţiune sfârşeşte prin a legitima un nou model al cunoaşterii. Trăsătura definitorie a acestui model alternativ o reprezintă tocmai facultatea de a unifica, facultate ce, la limită, reuşeşte să opereze până şi integrarea unor termeni contradictorii. Această particularitate conferă noului model al cunoaşterii o dimensiune a „meta-logicului", spre deosebire de vechiul model, care avea drept principiu intelectul şi care – după Hegel – nu admitea contradicţia: „intelectul nu ajunge la rezolvarea contradicţiei, fiindcă pleacă de la presupoziţia că ei, unul şi celălalt, sunt şi rămân absolut independenţi unul faţă de altul"[24]. Noul model al cunoaşterii va avea însă drept principiu „conceptul", care operează, după cum am mai spus, la un nivel al meta-logicului, nivel la care se produce o unificare a contrariilor: „ceea ce pretinde ideea, adică să fie considerate*

aceste deosebiri care nu sunt deosebite, ci sunt absolut una, ca suprimare a acestei diferenţe"[25]*. S-ar putea chiar spune că, după Hegel, funcţia* conceptului, *în cadrul noului model al cunoaşterii, este aceea de a înălţa gândirea mai presus de tiparele şi categoriile logicii tradiţionale, de a-i da drept lege, aşa cum arată şi Lucian Blaga, într-o sugestivă glosă, înfăptuirea unei sinteze „imposibile" a contrariilor: „Ceea ce sub unghi logic pare imposibil, antinomic, paradoxal, se dovedeşte a fi posibil şi sintetic, realizat în concret. Concretul e marele câmp unde îşi găseşte soluţia orice paradoxie dialectică (unitatea contrariilor)"*[26]*.*

Iată deci că, din unghiul succesiunii modelelor istorice ale cunoaşterii, marea meta-naraţiune enciclopedistă aparţine cu totul altei vârste, ulterioare, post-ştiinţifice, decât metanaraţiunea despre emanciparea umanităţii. Suntem îndreptăţiţi, aşadar, să aducem unele amendări consideraţiilor lui J.-Fr. Lyotard în problema modelelor cunoaşterii, a legitimării, şi să distingem – în cadrul fenomenului modernismului – două faze, o perioadă de început („primul modernism") şi o alta, mai târzie, mai evoluată („al doilea modernism"). Pentru acesta din urmă, hainele modelului ştiinţific al cunoaşterii încep să cadă prea strâmt; problema pe care el şi-o pune este aceea de a legitima o cunoaştere de un ordin superior, bazată pe „paralogie".

Nu e mai puţin adevărat că există, totuşi, o anumită legătură de continuitate între modelul ştiinţific şi cel paralogic; ambele pot fi privite ca etape în cadrul vastului proces de eroziune pe care îl suportă, în cadrul epistemei moderne, mitul luminist al Raţiunii. Modelul ştiinţific – prin deprecierea „cunoştinţelor înnăscute" şi prin accentul pe care îl pune pe observarea fenomenelor naturale – reprezintă o primă lovitură dată tradiţiilor raţionalismului. Modelul paralogic, promovat de modernismul târziu, nu face decât să ducă cu un pas mai departe această operă de deconstrucţie a mitului Raţiunii.

În cazul culturii postmoderne – arată J.-Fr. Lyotard – cunoaşterea umană urmează aceeaşi cale, a îndepărtării de

tradiţiile luministe ale raţionalismului; altfel spus, postmodernismul va duce până la ultimele sale consecinţe acest proces – pe care l-a iniţiat de fapt modernismul – de deconstrucţie a Raţiunii: „ceea ce este izbitor" – arată J.-Fr. Lyotard – „este că întotdeauna se găseşte cineva care să perturbe o ordine a «raţiunii». E necesar să se postuleze existenţa unei puteri care destabilizează capacitatea de explicaţie şi care se manifestă prin promulgarea unor noi norme ale înţelegerii sau, dacă doriţi, prin propunerea de a stabili noi reguli ce circumscriu noile domenii de cercetare pentru limbajul ştiinţei"[27]*. Este adevărat, se vor face auzite şi voci – cum este aceea a lui Jürgen Habermas – care vor urmări mai degrabă să restaureze mitul Raţiunii*[28]*; dar acestea vor rămâne simple demersuri lipsite de consecinţe notabile.*

Ceea ce deosebeşte însă atitudinea antiraţionalistă a modernismului târziu de cea a postmodernismului este faptul că – aşa cum arată J.-Fr. Lyotard – în vreme ce cel dintâi este dirijat şi controlat de o meta-naraţiune axată pe principiul totalităţii, în cazul postmodernismului această meta-naraţiune încetează cu desăvârşire să mai funcţioneze; de fapt, subliniază J.-Fr. Lyotard, în cazul postmodernismului este refuzată orice formă de meta-naraţiune legitimatoare, în aşa fel încât se va instaura un model al cunoaşterii de tip pluralist: „principiul unui metalimbaj universal este înlocuit printr-un principiu al pluralităţii de sisteme formale şi axiomatice"[29]*.*

J.-Fr. Lyotard se ocupă, în Raportul *său din 1979, de mutaţiile ce au avut loc, de-a lungul ultimelor două veacuri, exclusiv într-o sferă a cunoaşterii; pentru a oferi o imagine cât mai cuprinzătoare asupra evoluţiei culturale, am simţit nevoia de a extinde această investigaţie şi asupra altor domenii discursive, cum este, de pildă, discursul romanului. Am putut constata, astfel, că datele situaţiei diferă întru câtva, în sensul că, dacă în sfera cunoaşterii, procesul legitimării se înfăptuia cu ajutorul unor texte din categoria naraţiunilor, în cazul romanului această funcţie este îndeplinită în mod egal, atât de texte*

din categoria „gramaticilor" discursive, cât şi de naraţiunile de gradul doi, de naraţiunile cu caracter auto-referenţial. Să mai menţionăm faptul că, dacă J.-Fr. Lyotard se credea îndreptăţit să vorbească despre cele două mari meta-naraţiuni ale cunoaşterii, în ceea ce ne priveşte, noi am preferat să ne referim la cele trei mari paradigme istorice ale romanului. Am stăruit, astfel, pe larg, asupra poeticii realiste a romanului, în strânsă legătură cu perioada primului modernism; am trecut, mai apoi, la prezentarea unei poetici de tip organicist, specifică modernismului înalt. Şi am încheiat cu poeticile axate pe ideea de text, îmbrăţişate cu toată fervoarea de romanul postmodern.

Să mai spunem, în sfârşit, că Poetica postmodernismului *constituie, de fapt, o versiune nouă – substanţial refăcută şi amplu actualizată, mai cu seamă sub raportul informaţiei – a lucrării noastre din 1992,* Vârstele romanului, *apărută la Editura Eminescu.*

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

COIFUL MINERVEI

I.

1. Cele dintâi semne ale erei moderne încep să apară în cursul secolului al XVII-lea, în strânsă legătură cu afirmarea tot mai hotărâtă a unei culturi de tip ştiinţific.

Entuziasmul pentru ştiinţă era provocat, întâi de toate, de anumite raţiuni de ordin economic; perioada dintre 1650 şi 1750 este considerată îndeobşte ca o perioadă de tranziţie de la civilizaţia de tip agrar (civilizaţia „Primului Val", cum o numeşte Alvin Toffler), la civilizaţia de tip industrial (aparţinând celui de „Al Doilea Val"): „Pentru scopurile acestei cărţi, vom considera că Primul Val a început prin anul 8000 î.e.n. şi că a dominat pământul fără niciun rival până prin anii 1650-1750 e.n. După aceea, Primul Val şi-a pierdut din avânt, pe măsură ce se înteţea Al Doilea Val"[1].

La nivelul structurilor economice, acest moment se caracterizează, în esenţă, prin trecerea de la o producţie destinată consumului (ţăranii producători din societatea de tip agrar consumau relativ puţin şi, în plus, nici nu posedau „mijloace de păstrare a alimentelor un timp mai îndelungat", de unde şi lipsa lor de interes pentru o producţie care să le fi întrecut nevoile[2]), la o producţie orientată în direcţia schimbului, a pieţii (Al Doilea Val „a creat pentru prima oară în istorie o situaţie în care majoritatea covârşitoare a alimentelor, bunurilor şi serviciilor era destinată vânzării, trocului sau schimbului"[3]).

Fenomenul pieţii avea să influenţeze în mod hotărâtor producţia, în sensul că regula de care aceasta va trebui să asculte de acum înainte nu va mai fi aceea de a satisface nevoile fatalmente limitate ale producătorului, ci de a furniza cât mai multă marfă pe piaţă, în vederea unor câştiguri cât mai substanţiale. În consecinţă, producţia va trebui reorganizată pe baza unui nou principiu: producţia *de masă*. Aceasta o va obliga, între altele, să se intereseze îndeaproape de achiziţionarea unor tehnologii noi, cu performanţe superioare. De unde şi preocuparea tot mai vie pe care o arată societatea de tip industrial pentru încurajarea unor programe ştiinţifice; în era industrială – după cum subliniază J.-Fr. Lyotard – „ştiinţa devine o forţă de producţie"[4].

Alături de astfel de raţiuni de ordin economic, se cer însă luate în considerare şi o serie de raţiuni pur culturale, de care ne-am ocupat, de altminteri, pe scurt, şi în capitolul introductiv. Este vorba, în speţă, de convingerea tot mai răspândită că sursa cunoştinţelor noastre nu o constituie de fapt Raţiunea, cu pretinsul ei tezaur de „idei înnăscute", cu închipuita ei gamă de cunoştinţe apriorice, de dinainte de orice experienţă, de a căror realitate cugetătorii veacului încep tot mai deschis să se îndoiască: „Pentru a întemeia drepturile Raţiunii, Descartes presupune, fără examinare şi fără probă, că ea este imuabilă şi universală. Că e o realitate desăvârşită, la toată lumea şi în chip imediat, înnăscută (...). Or, Locke nu crede că ideile Raţiunii ar fi în întregime înnăscute"[5]. Filosofia sensualistă postulează principiul că nu există cunoştinţe înnăscute şi că sursa absolută şi exclusivă a cunoaşterii umane ar fi, în consecinţă, experienţa, datele obţinute de organele noastre de simţ. Din astfel de premise îşi va extrage cunoaşterea argumentele hotărâtoare în direcţia unei întemeieri a ei pe baze ştiinţifice. Semnificativă, pe această linie, este pierderea considerabilă de popularitate pe care o înregistrează în aceste decenii ştiinţa geometriei, ştiinţă care se bizuie, în proporţie covârşitoare, pe

dialectica pură a gândirii, pe Raţiune; creşte, în schimb, într-un ritm vertiginos, cota de popularitate a fizicii, ştiinţă ce porneşte de la observarea directă a realităţii. Domnia Raţiunii – remarcă, în acest sens, Paul Hazard – este pe sfârşite; se inaugurează o epocă nouă, aşezată sub semnul altei supremaţii. Pătrundem acum într-o epocă a „ştiinţelor naturii", alimentate prin definiţie de experienţa directă a simţurilor, de observarea concretă a naturii. În această perspectivă, unul dintre spiritele cele mai reprezentative ale epocii pare a fi – după Paul Hazard – autorul faimoasei *Istorii naturale*, Buffon, care, în paginile acestui nou „Discurs asupra metodei", care este *Despre modul de a trata istoria naturală*, „declasase matematica, proclamase că spiritele cereau acum mai curând o certitudine de fapt decât o evidenţă geometrică". Iar, în continuare, Paul Hazard dă un citat revelator din *Despre modul de a trata istoria naturală*: „Există mai multe feluri de adevăruri, şi există obiceiul de a se pune în primul plan adevărurile matematice: ele nu sunt totuşi decât nişte adevăruri de definiţii; aceste definiţii se bazează pe supoziţii simple, dar abstracte (...). Adevărurile fizice, dimpotrivă, nu sunt deloc arbitrare şi nu depind deloc de noi; în loc să se bazeze pe supoziţii făcute, ele nu se bazează decât pe fapte"[6].

Datorită accentului ce se pune pe o cunoaştere de tip ştiinţific, întemeiată pe principiul experienţei, sentimentul general va fi acela de consistent progres, după lungi secole de stagnare. Paul Hazard face, în acest sens, referiri bogate la „Prefaţa" pe care Fontenelle o scrie, în 1702, pentru *Histoire du renouvellement de l'Académie royale des sciences*, prefaţă din care sunt extrase următoarele aprecieri: „Toate ştiinţele şi toate artele, care nu au progresat aproape deloc de două secole încoace, au prins în acest secol forţe noi şi au început, ca să spunem aşa, o nouă viaţă"[7].

Nu e de mirare deci că Pierre Chaunu, în monumentala sa lucrare despre *Civilizaţia Europei în secolul luminilor* (1971),

caracterizează acest avânt năvalnic al cunoaşterii de tip ştiinţific ca având proporţiile unei „adevărate revoluţii ştiinţifice[8]", a doua, de fapt, pe care o parcurge Europa Occidentală, de la înscrierea ei pe un făgaş al modernităţii.

2. Secolul al XIX-lea va continua şi adânci aceste preocupări de fundamentare a cunoaşterii pe seama unui principiu al experienţei, al acumulării de observaţii asupra naturii. Această orientare, sceptică în privinţa cunoştinţelor înnăscute şi a evidenţei pur raţionale a adevărului, încrezându-se în schimb în cunoştinţele dobândite pe calea experienţei directe a simţurilor, această prelungire a filosofiei senzualiste din secolul al XVII-lea va fi etichetată acum îndeobşte cu termenul de „spirit pozitivist". Întâlnim acest termen, în mod curent, încă de la începutul secolului al XIX-lea; el apare deja în scrierile Contelui de Saint-Simon, mai precis în paginile faimoasei *Expuneri a doctrinei lui Saint-Simon*, întocmită de discipolii filosofului. Sintagma „spirit pozitiv" – constată, aici, autorul – se bucură de o considerabilă popularitate, fără însă ca înţelesurile sale să fie întru totul lămurite, chiar şi pentru cei care „nu încetează să o repete". O bună parte din spaţiul celei de „a treia şedinţe" va fi consacrat, în consecinţă, elaborării unei definiţii elementare: „Dar dacă epoca noastră se arată inferioară multora dintre cele care au precedat-o, în privinţa măreţiei concepţiilor, a influenţei acestora asupra vieţii practice, ea se impune totuşi cel puţin prin hotărârea de a nu da crezare decât *faptelor*, de a nu admite alte mijloace pentru soluţionarea tuturor problemelor în afară de *observarea faptelor*. Iar procedeul folosit pentru a aduna elementele oricărei descoperiri, ale oricărei invenţii, ale oricărei idei noi, este ceea ce se numeşte *metoda pozitivă*"[9]. Cariera termenului însă de-abia începe, în paginile, străbătute de o rece exaltare, ale *Expunerii*; de aici, el va fi preluat şi transformat în cheie de boltă a propriului sistem, de către unul din colaboratorii cei mai apropiaţi ai Contelui de Saint-Simon (şi, într-o vreme, chiar secretarul

acestuia): Auguste Comte, autorul unui răsunător *Cours de philosophie positive*, publicat în şase volume, între 1830 şi 1842. Fondator al şcolii pozitiviste – mişcare de idei de largă influenţă – Auguste Comte apreciază, în chip caracteristic, filosofia ca pe o gândire „care construieşte pe o temelie a faptelor, pe o temelie a ceea ce este *real*"[10].

Un ultim val de interes pentru spiritul pozitiv înregistrăm în a doua jumătate a secolului, printr-un eminent continuator al lui Auguste Comte, Claude Bernard, despre a cărui lucrare capitală, *Introduction a l'étude de la médecine expérimentale* (1865), va mai fi vorba în aceste pagini.

În prelungirea unor preocupări ce s-au făcut simţite încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, continuate mai apoi de-a lungul întregului veac al XVIII-lea, epoca modernismului timpuriu (secolul al XIX-lea) îşi concentrează eforturile întru definirea unei cunoaşteri de tip ştiinţific, cunoaştere ce se anunţă a-i fi în cel mai înalt grad caracteristică. Cea dintâi trăsătură distinctivă prin care epoca înţelege să descrie acest model al cunoaşterii îl constituie, după cum ne-au arătat-o şi discuţiile în jurul „spiritului pozitiv", orientarea interesului intelectual spre cunoaşterea sensibilă.

Dar o a doua trăsătură de marcă (nu lipsită de legătură cu cea de dinainte) vine să întregească noul model al cunoaşterii, propus de modernismul timpuriu. După cum este îndeobşte cunoscut, raţionalismul cartezian izvorăşte din gândul unei reconstrucţii generale a filosofiei, plecând de la principiul unei întemeieri a cunoaşterii pe adevăruri cu caracter absolut, în consens cu „cerinţa filosofică a unei evidenţe apodictice şi originare"; acest principiu cartezian al „indubitabilităţii absolute" se realizează, în linii generale, prin postularea – ca punct de pornire pentru cugetare – a unor „idei înnăscute", a unor păreri şi convingeri raţionale, al căror adevăr imediat evident nu mai are nevoie de demonstraţie. Pentru Descartes, arată Edmund Husserl, „era de la sine înţeles faptul că ştiinţa

universală trebuia să aibă forma unui sistem deductiv, al cărui edificiu să se bazeze, *ordine geometrico*, pe un fundament axiomatic care să fie un temei absolut pentru deducţie"[11].

În opoziţie cu raţionalismul cartezian, spiritul modern consideră că aceste „idei înnăscute" ale minţii, aceste păreri care se sprijină doar pe un sentiment al evidenţei, aceste axiome raţionale care nu ar mai reclama să fie demonstrate nu au, totuşi, valoarea decât a unor simple ipoteze. De aceea, cunoaşterea de tip ştiinţific trebuie să trateze cu multă precauţie afirmaţiile întemeiate pe simpla evidenţă raţională, singurele adevăruri cu caracter cert rămânând cele confirmate de experienţă. Sensualistă, cunoaşterea de tip ştiinţific are astfel să se definească, totodată, şi ca o cunoaştere fundamentată pe o *metodă critică*. Un comentariu lămuritor, în acest sens, întreprinde Jaakko Hintikka, într-un studiu despre *Metoda lui Descartes*; propriu cunoaşterii ştiinţifice moderne îi este, arată autorul, apelul la o metodă „analitică". Schema simplificată a acestei metode ar fi, după Hintikka, următoarea: „observaţii ale faptelor particulare→saltul inductiv la legea generală"[12]. Dar – se specifică, în continuare, în paginile acestui studiu – adevărurile stabilite cu ajutorul metodei analitice au valoarea doar a unor ipoteze, „saltul inductiv la legea generală" nefiind încă – după cum admitea şi Newton, în *Optica* sa – o demonstraţie propriu-zisă, ceea ce nu-l împiedica pe filosof să le considere „cea mai bună cale de argumentare pe care o admite natura lucrurilor". Dar, altfel, remarca el, „ipotezele nu trebuie luate în considerare în filosofia experimentală"[13]. Cunoaşterea ştiinţifică, prin urmare, chiar dacă nu porneşte de la „ideile înnăscute" ale raţiunii, ci de la observarea directă a faptelor, nu poate evita pe de-a-ntregul analiza raţională a datelor şi interpretarea lor, ceea ce face loc unor adevăruri cu caracter strict ipotetic, unor adevăruri ce pretind totuşi a fi demonstrate; modelul cunoaşterii ştiinţifice implică deci un principiu prin excelenţă al criticii şi verificării propriilor

afirmaţii. Adevărurile în care îşi află temeiul cunoaşterea experimentală nemaiavând un caracter evident de la sine, ci apărând ca simple afirmaţii ipotetice, rezultă necesitatea ca ele să fie supuse unei demonstraţii. Aceasta ar îmbrăca forma „verificării", a confruntării atente cu datele observaţiilor. Şi, deşi Paul K. Feyerabend este, în zilele noastre, de părere că „nu există nici o singură teorie care să corespundă tuturor faptelor din domeniul ei"[14], totuşi, pentru momentul modernismului timpuriu cerinţa de bază a discursului de tip ştiinţific aceasta va fi: ca orice aserţiune să fie pusă la îndoială şi examinată critic, ca ipotezele ştiinţei să fie neabătut confruntate cu faptele.

Principiul îndoielii metodice şi al verificării, teza unei întemeieri a cercetării pe o metodologie critică au o recurenţă destul de ridicată în documentele de epocă. O discuţie consistentă în marginea lor poate fi aflată, de pildă, în *Expunerea asupra doctrinei lui Saint-Simon*, lucrare de care am mai amintit. Autorul precizează aici că „inteligenţa umană se divide în două moduri distincte: *concepţia şi verificarea*", adăugând deîndată că discursul poetic, cunoaşterea artistică se poate rezuma, cu îndreptăţire, doar la primul mod (la simpla *concepţie*), poezia fiind întru totul compatibilă cu adevăruri doar posibile, cu construcţii ipotetice ale gândirii, în vreme ce cunoaşterea ştiinţifică, legată de o exigenţă a rigorii, trebuie să facă apel şi la cel de al doilea mod (*verificarea*): „*Metoda*, sancţiune a unei gândiri primitive, imprimă creaţiilor unui geniu pecetea ce distinge cu atâta limpezime opera unui *savant* de cea a unui poet"[15].

Discuţia asupra acestui punct va fi reluată, între alţii, şi de Claude Bernard, în cunoscuta *Introduction a l'étude de la médecine expérimentale*. Ca şi autorul *Expunerii asupra doctrinei lui Saint-Simon*, Claude Bernard înclină să definească pe eroul cunoaşterii de tip ştiinţific printr-o trăsătură pe de o parte a inventivităţii, savantul trebuind să plece întotdeauna,

în cercetările sale, de la emiterea unor idei *a priori*, aşadar de la o serie de ipoteze: „Fiecare om îşi face mai întâi anumite idei despre ceea ce vede şi este înclinat să interpreteze anticipativ fenomenul naturii, înainte de a-l cunoaşte pe calea experienţei"[16]. Aceste idei *a priorice* sunt rodul mai curând al unor iluminări, al unor intuiţii, ceea ce le conferă statutul de simple ipoteze: „Sentimentul este acela care face să se nască ideea sau ipoteza experimentală, adică interpretarea anticipativă a fenomenelor naturii"[17].

Claude Bernard nu pregetă însă, pe de altă parte, să atragă atenţia asupra „spiritului de îndoială", pe care omul de ştiinţă îl opune unor adevăruri încă nedemonstrate: „Marele principiu experimental" – susţine el – „îl constituie deci îndoiala"[18]. Sau, în altă parte, în termeni şi mai expliciţi: „Singurul lucru ce ne rămâne aici de făcut este să insistăm asupra unui principiu care va apăra întotdeauna spiritul împotriva nenumăratelor prilejuri de a greşi, ce pot fi întâlnite în aplicarea metodei experimentale. Acest precept general, care este unul dintre fundamentele metodei experimentale, îl reprezintă îndoiala; şi el se specifică în enunţul că, întotdeauna, concluziile raţionamentului nostru trebuie să rămână dubitative, când punctul de plecare sau principiul nu este un adevăr de ordin absolut"[19].

În stadiul de faţă al discuţiei, am putea spune, aşadar, că eforturile modernismului timpuriu de a construi un model al cunoaşterii ştiinţifice se materializează deocamdată în evidenţierea a două trăsături specifice: întâi de toate, o întemeiere a cunoaşterii pe experienţă, iar, mai apoi, sugestia unei metode critice de examinare a cunoştinţelor.

3. Vorbind despre meta-discursul de legitimare, am arătat că, în perioada modernismului timpuriu, el se confundă cu marea naraţiune despre emanciparea umanităţii prin cunoaştere. Să mai spunem că, prin „emanciparea umanităţii", aveam în vedere un proces cu valenţe multiple, ce putea să se specifice

fie ca emancipare lăuntrică (o emancipare în plan pur intelectual, ca înlăturare a lanţurilor ce ţinuseră mintea înrobită: prejudecăţile de tot felul, ignoranţa fără margini, dogmele oarbe etc.), fie ca emancipare exterioară (o emancipare în plan pur politic, ca demolare a principiului autorităţii – atât religioasă, cât şi mireană).

Dar, pe măsură ce emanciparea devenea o stare de fapt, pe măsură ce forţele celui de Al Doilea Val cucereau tot mai mult teren, funcţia capitală a cunoaşterii – aşa cum fusese ea enunţată de mitul legitimator, ca având să slujească la „emanciparea" umanităţii – se cerea, de bună seamă, redefinită din mers, reajustată pe măsura noilor împrejurări şi a noilor obiective ale societăţii; astfel încât mitul central creat de secolul luminilor va fi reformulat acum, la jumătatea veacului al XIX-lea, ca mit al puterii transformatoare pe care, prin cunoaştere, omul o dobândeşte asupra fenomenelor naturii[20].

Mitul puterii transformatoare a omului de ştiinţă s-a născut pe fondul unui climat de încredere şi optimism, instaurat ca urmare a unor progrese fără precedent realizate, într-un răstimp foarte scurt, îndeosebi de ştiinţele naturii. Paradoxal poate să pară doar faptul că acest viguros optimism ştiinţific merge mână în mână cu un pesimism filosofic destul de pronunţat, ale cărui rădăcini se cuvin căutate, nu încape îndoială, îndeosebi în tezele agnosticismului kantian. Astfel, cugetarea filosofică pornea îndeobşte de la premisa, tipic agnostică, a caracterului nedeterminabil al unei „cauze prime" a lucrurilor. Idee formulată cu toată limpezimea în numeroase texte din epocă; ea este consemnată şi în cadrul studiului, deja amintit, al lui Claude Bernard: „Cauzele prime nu trebuiesc luate în considerare în ştiinţă, întrucât ele ne vor scăpa întotdeauna, atât în cercetarea corpurilor vii, cât şi în aceea a corpurilor brute"[21]. În rândul acestor „cauze prime", Claude Bernard include unele „forţe exterioare materiei, întrucât nu le putem localiza de o manieră absolută într-un singur corp",

între care el menţionează, de pildă, şi conceptul de „forţă vitală", pe care îl socoteşte o simplă abstracţiune, cu neputinţă deci de a fi cercetată cu mijloace pur ştiinţifice: „Metoda experimentală deturnează în chip necesar cercetarea chimică de la examinarea principiului vital; nu e niciun temei să vorbim despre forţa vitală, mai mult decât despre forţa minerală (...). Cuvântul pe care îl folosim nu este decât o abstracţiune, de care ne servim din raţiuni de comoditate a limbajului"[22].

La fel ca şi „cauzele prime", nici esenţa însăşi a lucrurilor (sau „lucrul în sine") nu poate fi pătrunsă de cunoaşterea umană, respectiv de o cunoaştere de tip filosofic: „Spiritul nostru" – observă Claude Bernard – „ne îmboldeşte să cercetăm esenţa sau *de ce*-ul lucrurilor; în privinţa aceasta, noi râvnim prea departe faţă de cât ne este îngăduit să atingem"[23].

Teza caracterului incognoscibil al „cauzei prime" ori a „lucrului în sine" este, fireşte, de natură să compromită orice şansă de construire a unei explicaţii integrale a lumii, de întemeiere a unei cunoaşteri filosofice. Cunoştinţele umane, lipsite de reperul unui început absolut, nu vor mai putea compune o totalitate sistemică.

Pesimismul acesta filosofic nu va constitui însă câtuşi de puţin un impediment, aşa cum am specificat, în afirmarea unui optimism ştiinţific aproape exaltat, care, în absenţa unei explicaţii totalizatoare, se va consola cu elucidarea unor segmente, doar, ale realităţii.

Care este structura explicaţiei de tip ştiinţific? Pentru ştiinţa experimentală, efortul explicativ, la orice nivel s-ar produce, se concretizează de preferinţă în stabilirea de conexiuni cauzale, sau – altfel spus – în relevarea unei logici a determinismului. În *Trilogia cunoaşterii*, Lucian Blaga arată că „ideea de «explicaţie» nu e solidară cu aceea a cauzalităţii", deşi „conceptul cauzalităţii poate să fie utilizat într-o explicaţie"[24]. Pentru epoca modernismului timpuriu, însă, ideea de „explicaţie" va

fi întotdeauna solidară cu aceea a cauzalităţii. În concluzie: renunţând să mai desluşească „lucrul în sine" sau „cauza primă" (tentativă în care spiritul filosofic a eşuat de atâtea ori), spiritul ştiinţific îşi dă drept obiect să surprindă „cauza imediată" a fenomenului, sau – cu alte cuvinte – raţiunea lui suficientă: „Spiritul nostru ne îndeamnă să cercetăm esenţa sau *de ce*-ul lucrurilor; în privinţa aceasta, noi râvnim prea departe faţă de cât ne este îngăduit să atingem; fiindcă experienţa ne arată mai curând că nu putem trece mai departe de *cum*, sau – altfel spus – mai departe de cauza proximă sau de condiţiile de existenţă a fenomenelor"[25]. Explicaţia ştiinţifică – spre deosebire de cea filosofică – nu aspiră să fie, după cum arătam, una sistemică; în locul unui „determinism absolut", ea preconizează ceea ce Claude Bernard numeşte un „determinism relativ": „Savantul, care a împins analiza experimentală până la determinismul relativ al unui fenomen, vede desigur cu toată claritatea că el ignoră cauza primă a acelui fenomen"[26].

Eficienţa explicaţiei ştiinţifice, a unei explicaţii bazate pe principiul unui „determinism relativ", s-a aflat la originea unui optimism gnoseologic neţărmurit.

Dar, datorită evoluţiei mijloacelor sale specifice, cunoaşterea ştiinţifică avea să devină, în scurt timp, o activitate nu numai de cunoaştere, ci – cum precizam la început – şi una de *transformare* a realităţii. Optimismul gnoseologic de fond încurajează astfel, tot mai mult, încercarea omului de a interveni direct asupra fenomenelor naturale şi sociale, influenţându-le desfăşurarea. Am putea deci spune că, în cadrul modernismului timpuriu, tiparele gândirii ştiinţifice se vor învecina cel mai adesea, în chipul cel mai strâns, cu anumite tipare ale gândirii utopice.

Cele dintâi tresăriri ale acestei năzuinţe utopice coincid (şi sunt legate) de mişcările socialiste de la începutul secolului (saint-simonismul şi fourierismul), pentru a se afirma, cu şi mai multă vigoare, odată cu dezvoltarea studiilor ştiinţifice

experimentale în condiţii de laborator. Metoda experimentală preconiza astfel, pentru cercetător, un rol esenţialmente activ: „ne vedem obligaţi" – notează, în acest sens, Claude Bernard – „să distingem, din punctul de vedere al intervenţiei manuale, între experienţe *active* şi experienţe *pasive*"[27]. Prin comportament *activ* Claude Bernard înţelege intervenţia directă a cercetătorului în desfăşurarea spontană a fenomenului studiat, în sensul unei modificări calculate a condiţiilor lui de apariţie, pentru a urmări mai apoi consecinţele unor astfel de variaţii: „Se dă numele de *experimentator* aceluia care foloseşte procedeele de investigare simple sau complexe, pentru a face să varieze sau să se modifice, în vreun scop anumit, fenomenele naturale şi pentru a le face să apară în circumstanţe sau condiţii în care natura nu i le prezintă"[28]. Mulţumită aşadar noii metodologii ştiinţifice, respectiv experimentului activ, cercetătorului i se relevă puterea de a lua în stăpânire fenomenele naturale şi de a le dirija. Cercetătorul a început să viseze cu ochii deschişi, să-şi făurească visul utopic: „Rolul savantului este de a căuta să *definească* şi să *determine* pentru fiecare fenomen condiţiile materiale care provoacă manifestarea lui. Aceste condiţii odată cunoscute, experimentatorul devine stăpân al fenomenului, în sensul că el poate, după bunul său plac, să declanşeze sau să oprească mişcarea materiei"[29]. Mitul puterii transformatoare a omului, prin cunoaştere, îşi găseşte, am putea spune, încununarea în această imagine a cercetătorului experimentator.

Câţiva nori izolaţi vin însă să tulbure euforia puterii; se ridică, în epocă, numeroase glasuri care afirmă că legea cauzalităţii nu funcţionează decât în cazul corpurilor brute (aşadar, în sfera propriu-zisă a naturii), în vreme ce corpurile vii (sau fenomenele din sfera morală şi socială) sunt înzestrate cu spontaneitate, ceea ce pare să le confere o anume „independenţă faţă de influenţele cosmice generale", până la a le sustrage,

chiar, „determinismului natural"[30]. Adversarii legii determinismului sunt deseori invocaţi de Claude Bernard: „Printre naturalişti, dar mai cu seamă printre medici, întâlnim oameni care, în numele a ceea ce ei numesc vitalism, emit asupra subiectului care ne preocupă idei dintre cele mai eronate. Ei consideră că studiul fenomenelor aparţinând materiei vii nu ar avea nicio legătură cu fenomenele ce ţin de materia brută. Ei socotesc viaţa o forţă misterioasă şi supranaturală, care acţionează arbitrar, emancipându-se de orice determinism"[31]. În aceste condiţii, relaţiile dintre corpurile vii nefiind guvernate de legi fixe şi limpezi, cercetătorului i-ar lipsi instrumentul însuşi de exercitare a unui control. Ar rezulta de aici că puterea transformatoare a omului de ştiinţă s-ar întinde de fapt numai asupra împărăţiei obiectelor naturale, nu şi asupra aceleia a fenomenelor morale.

Situaţie cu care spiritele exaltate ale modernismului timpuriu nu par să se împace, tendinţa fiind de a demonstra că şi fenomenele subsumate – cu prea multă grabă – unei legi a arbitrarului şi a spontaneităţii se lasă totuşi explicate pe baze deterministe. Visul puterii transformatoare trece astfel la o ofensivă generalizată; o ilustrare edificatoare pentru această tendinţă de extindere a stăpânirii şi asupra unei sfere a fenomenelor morale îl constituie H. Taine, care, în *Essais de critique et d'histoire* (1858), desprinde – în faimoasa „Prefaţă la ediţia a doua"[32] – un grup de cinci legi, enunţate de cercetători ai naturii (legea lui Cuvier, cu privire la conexiunea caracterelor; legea lui Geoffroy de Saint Hilaire asupra echilibrului organic; principiul lui Darwin referitor la selecţia naturală; etc.), care ar putea fără nicio dificultate să fie preluată de istorici sau de sociologi. La rândul său, Claude Bernard se străduieşte să demonstreze pe pagini întregi că „există un determinism absolut în condiţiile de manifestare a fenomenelor naturale, atât în cazul corpurilor vii, cât şi al celor brute"[33].

În perioada modernismului timpuriu, cunoaşterea este legitimată pe baza unei meta-naraţiuni paradigmatice, care vorbeşte nu numai despre „emanciparea" umanităţii (cum apreciază Jean-François Lyotard), ci, deopotrivă, şi despre utopia acţiunii transformatoare pe care omul o poate exercita asupra vieţii, în general.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II.

1. Consideraţiile lui Jean-François Lyotard cu privire la procedeele legitimării în epoca modernă sunt de natură să evoce unele analogii cu mecanismele legitimării specifice pentru culturile de tip arhaic; în ambele cazuri, discursul legitimator îmbracă forma nu atât a unui meta-limbaj, cât a unui meta-text (recte: a unei inaraţiuni mitice), ce istoriseşte o acţiune „ideală" (atât sub raportul eficienţei, al reuşitei ei exterioare, cât şi sub acela al „normalităţii", adică al conformării ei la reguli). În fiecare din aceste sisteme de cultură (cel arhaic, la fel cu cel modern), legitimitatea unor texte este condiţionată de fidelitatea cu care ele repetă meta-textul model (în ceea ce priveşte cultura arhaică, Mircea Eliade vorbeşte despre o „copiere" a unui „act originar"[34]).

Se cuvine să ne întrebăm, în continuare, ce loc rezervă marele meta-text cultural al timpurilor moderne pentru discursul literar ca atare, în contextul general al culturii. Este limpede că indicaţia pe care o conţine, sub acest raport, îndeosebi naraţiunea despre „emanciparea" umanităţii prin cunoaştere, constă în a transforma toate tipurile de discurs existente (inclusiv cel literar, desigur) în simple specii ale discursului cognitiv. Dintr-o astfel de perspectivă, trebuie să spunem că, în perioada celui dintâi modernism, dar cu deosebire la începuturile acestuia, discursul literar tinde să îşi afirme o anumită independenţă faţă de meta-text, faţă de marea meta-naraţiune; scriitorii din prima jumătate a sec. al XIX-lea, mai cu seamă cei din imediata descendenţă a romantismului (Th. Gautier,

Leconte de Lisle, Th. de Banville etc.) proclamă, pe un ton programatic, autonomia absolută a discursului literar față de discursul de tip cognitiv. Dogmele fundamentale pe care se întemeiază doctrina „artei pentru artă" sunt – într-un succint rezumat, pe care îl datorăm lui H. A. Needham – următoarele: „importanța formei, căutarea bizarului și a exoticului, independența frumosului și a artei, inutilitatea și caracterul suficient sieși, antagonismul care există între artă și industria și civilizația modernă, disprețul pentru burghezie și necesitatea unui public aristocratic în vederea aprecierii artei, suprimarea personalității artistului și o tendință pronunțată spre pesimism și sensualism"[35]. Detaliul cel mai elocvent și mai semnificativ – din unghiul nostru – pe care îl conține această listă este, fără îndoială, cel referitor la „independența frumosului și a artei".

Asistăm acum (1830-1870) la cea dintâi rebeliune majoră pe care arta și literatura modernă o schițează împotriva caracterului coercitiv al societății de tip industrial, rebeliune ce o prevestește pe aceea, de dimensiuni mult mai ample, care va sta la baza modernismului târziu. Deocamdată, ceea ce se cuvine notat, în legătură cu această primă reacție de insubordonare, este că ei îi va lipsi de fapt acea fermitate a atitudinii care să o păstreze neclintită, în pofida oricăror adversități. Supusă unor presiuni considerabile, din toate direcțiile, literatura va trebui până la urmă să se încline: ea va consimți să slujească unor scopuri „superioare", să admită hegemonia discursului de tip cognitiv, să urmeze – cu alte cuvinte – instrucțiunile meta-narațiunii legitimatoare.

Cel mai vădit semn despre această schimbare radicală de atitudine îl constituie afirmarea repetată a unor țeluri cognitive, pe care arta și literatura ar trebui să le aibă în vedere. O discuție edificatoare, în direcția aceasta, întreprinde Pierre-Joseph Proudhon, într-un studiu ce s-a bucurat de un foarte larg ecou în epocă: *Principiul artei și destinația ei socială* (1865). În clasicism și romantism – arată, aici, Proudhon – „arta își este

sieşi propriul scop"; în centrul concepţiei tradiţionale despre artă s-ar afla un principiu al „independenţei" discursului literar, principiu ce interzice cu toată energia urmărirea altor scopuri. Dar – apreciază, în continuare, Proudhon – timpul a demonstrat cu prisosinţă „falsitatea" unei astfel de estetici; arta nu poate să se declare „independentă de ştiinţă şi morală", există nenumărate dovezi care pun în evidenţă „subordonarea artei faţă de conştiinţă şi de ştiinţă". În virtutea acestei relaţii de subordonare, arta (şi literatura) trebuie să îşi asume acea funcţie culturală, cu care meta-textul erei moderne investea orice demers cognitiv: „emanciparea" omenirii (dar şi dobândirea „controlului" asupra naturii şi a societăţii). Dintr-o activitate ce „n-ar avea alt scop decât pe sine însăşi", arta şi literatura – consideră Proudhon – îşi vor da drept scop să lărgească şi să adâncească, alături de celelalte forme de discurs, cunoaşterea noastră de sine: „Arta are drept obiect să ne conducă la cunoaşterea noastră înşine, prin relevarea tuturor gândurilor noastre, chiar şi a celor mai secrete, a tuturor tendinţelor, virtuţilor, viciilor, a părţilor noastre ridicole, la perfecţionarea fiinţei noastre. Ea nu ne-a fost dată pentru a ne hrăni cu himere, pentru a ne îmbăta cu iluzii, pentru a ne înşela şi a ne duce la rău prin miraje, aşa cum o înţeleg clasicii, romanticii şi toţi sectariştii unui ideal zadarnic, ci pentru a ne elibera de atari iluzii pernicioase, denunţându-le"[36].

Printr-o asemenea redefinire a rostului artei şi al discursului literar, ca specii ale discursului cognitiv, epoca reuşeşte să aplaneze conflictul temporar în care unul dintre tipurile de discurs ale momentului intrase faţă de ierarhiile sistemului, în perioada primului modernism.

2. Înscriindu-se pe coordonatele unei astfel de evoluţii literare, romanul european trece printr-o serie de prefaceri adânci, care duc la o reîntemeiere a poeticii sale.

Între principiile de bază ale noii poetici, importanţa cea mai mare o deţine, de bună seamă, enunţul conform căruia ţelul romanului trebuie să fie acela de a întregi cunoaşterea lumii. Émile Zola concepe chiar o diviziune a sarcinilor, între savant şi autorul de romane: „noi, romancierii, suntem la ora aceasta analişti ai omului, în acţiunile lui individuale şi sociale. Noi continuăm, prin observaţiile şi experienţele noastre, strădania fiziologului [...]. Într-un cuvânt, noi trebuie să operăm asupra caracterelor, asupra pasiunilor, asupra faptelor umane şi sociale, tot aşa cum chimistul şi fiziologul operează asupra corpurilor brute, la fel cum fiziologul operează asupra corpurilor vii"[37].

Anticipând unele consideraţii ulterioare, trebuie să precizăm, în acest punct al demonstraţiei noastre, că principiul funcţiei cognitive a discursului romanesc îl vom reîntâlni şi în cadrul atitudinilor teoretice ale modernismului târziu, când literatura va fi investită din nou cu un astfel de scop. Glasul de recunoscută autoritate al lui Camil Petrescu se va pronunţa cu deplină claritate în sensul amintit: „Nu stearpă «Artă pentru artă», ci «Artă pentru adevăr»". Decât că, în perioada celui de al doilea modernism, romancierul nu se va mai arăta înclinat să considere că modelul cunoaşterii ştiinţifice ar reprezenta forma cea mai evoluată a cunoaşterii. Aprecierile lui Camil Petrescu sunt, din nou, lămuritoare: „Arta la ei nu e o distracţie, ci *un mijloc de cunoaştere*. Un formidabil mijloc de pătrundere şi de obiectivare, al sufletelor omeneşti, acolo unde ştiinţa nu poate ajunge, şi cu rezultatele exprimate aşa cum ştiinţa nu le-ar putea în niciun caz exprima"[38]. În perioada celui de al doilea modernism, cunoaşterea se va preocupa de întemeierea şi asimilarea unor modele alternative, faţă de cel ştiinţific.

Dar, în perioada primului modernism, savantul este privit cu admiraţie, iar metodologia gnoseologică pe care el a elaborat-o e socotită ca fiind cea mai avansată şi cea mai productivă,

în aşa fel încât romancierul îşi propune să îl aibă drept model. Pentru Émile Zola, romancierul experimentator „nu e decât un savant de tip special, care se foloseşte de instrumentele celorlalţi savanţi, observaţia şi analiza"[39].

Una din influenţele cele mai spectaculoase ale modelului ştiinţific asupra poeticii romanului a rezultat în faimosul canon al „impasibilităţii" artistului. Pentru a înţelege în chip acurat această cerinţă, trebuie să luăm ca punct de plecare tendinţa viguroasă pe care o manifestă epistemologia secolului al XIX-lea, de a întemeia cunoaşterea ştiinţifică nu pe *cogito*-ul cunoscător, nu pe subiectul gnoseologic, nu pe ceea ce ţine de conştiinţa sau de sensibilitatea celui care cercetează lumea şi lucrurile, ci pe faptul obiectiv, singurul element ce poate să ofere o certitudine apodictică[40]. (Nu trebuie să scăpăm din vedere faptul că epistemologia secolului al XX-lea va pune cu totul altfel accentele, procedând la o reevaluare a *cogito*-ului, în planul activităţii de cunoaştere, *cogito* care va fi investit, în filosofia fenomenologică de pildă, cu funcţia nu de a reflecta propriu-zis obiectul, ci mai degrabă de a-l constitui). Oricum, această trăsătură (tipică pentru epistemologia secolului al XIX-lea), această tendinţă de îngrădire a rolului subiectului cunoscător va duce la o teorie în esenţă non-participativă.

În sfera poeticii romanului (atât de receptivă, acum, la modelul cunoaşterii ştiinţifice), această teză a non-participării subiectului gnoseologic se va reflecta în postulatul specific al „impasibilităţii" auctoriale. Problema a fost luată în discuţie în chip exhaustiv de Wayne C. Booth, care – în *The Rhetoric of Fiction* (1961) – a simţit nevoia să o coreleze cu alte două reguli ale obiectivităţii, cu care teza „impasibilităţii" se înrudeşte îndeaproape, în primul rând cu aceea a „neutralităţii" faţă de toate valorile, şi, apoi, cu aceea a „imparţialităţii". Toate aceste „reguli generale" vizează cu deplină claritate un principiu al non-participării subiectului auctorial, după modelul subiectului gnoseologic.

Care este, totuşi, semnificaţia distinctă a fiecăreia dintre cele trei „reguli generale", evidenţiate de criticul de la Chicago? [41].

În ceea ce priveşte prima regulă – a „neutralităţii faţă de toate valorile" –, ea poate fi pusă în legătură, deopotrivă, şi cu o altă normă a codului ştiinţific, cu atitudinea anti-dogmatică şi relativistă în cercetare, atitudine promovată îndeosebi de istorismul romantic. Este vorba, în fond, de recomandarea de a nu judeca un fenomen îndepărtat în timp şi spaţiu, din unghiul standardelor morale şi intelectuale ale observatorului, ci în conformitate cu standardele specifice acelei epoci şi acelui loc. De la o optică marcată de prejudecăţi, de la o inadecvare dogmatică la particularităţile obiectului studiat, trebuie să se treacă la o atitudine tolerantă, comprehensivă, adică la judecarea unei civilizaţii pe baza criteriilor şi standardelor ei specifice. Ştiinţa modernă – va sublinia astfel, în chip revelatoriu, H. Taine – „diferă de cea veche prin aceea că ea este istorică, iar nu dogmatică". Şi, în termeni şi mai lămuriţi: „Înţeleasă astfel, ştiinţa nu proscrie şi nu iartă; ea constată şi explică"[42].

În planul poeticii romaneşti, regula „neutralităţii" ştiinţifice se va concretiza în reţinerea autorului de a-şi judeca propriile personaje, iar, în mod cu totul aparte, în abţinerea de la a pune – în descrierea răului, ori a viciului – anumite accente acuzatoare. „Neutralitatea" romancierului, în perioada primului modernism, se confundă aşadar (sugerează Wayne C. Booth) cu înfrânarea de la a condamna moralmente; perspectiva auctorială, în năzuinţa ei de a deveni comprehensivă, are să se identifice, pe rând, cu aceea a fiecărui personaj în parte, acordându-i acestuia din urmă privilegiul de a-şi rosti propriul cuvânt despre sine. Regula „neutralităţii" (pe care poeticienii secolului al XIX-lea o desemnează şi cu termenul de „simpatie estetică") anticipează principiul, de mai târziu, al „construcţiei polifonice" a romanului; definiţia pe care Mihail Bahtin o dă structurii „dialogice" a romanului – structură pe care, după părerea sa, o inaugurează de-abia creaţia dostoievskiană –

corespunde, astfel, pe deplin noţiunii de „simpatie" auctorială, în accepţia pe care aceasta o are la G. Flaubert, de pildă. „Am putea da" – apreciază Mihail Bahtin – „următoarea formulare oarecum simplificată a revoluţiei pe care a săvârşit-o tânărul Dostoievski în lumea gogoliană: el a transpus pe autor şi pe narator, cu toate punctele lor de vedere, cu descrierile, caracterizările şi aprecierile făcute asupra eroului, în orizontul eroului însuşi"[43]. Elogiul „simpatiei estetice", Émile Zola îl face într-un întreg capitol („L'Expression personnelle"), din des pomenita sa lucrare *Le roman expérimental*; romancierul – arată el aici – poate, prin „simpatie estetică", să se transpună în situaţia personajelor sale. Din acest moment el îşi joacă personajele, locuieşte în ambianţa acestora, se înfierbântă, confundând personalitatea proprie cu personalitatea fiinţelor sau chiar a lucrurilor pe care doreşte să le zugrăvească"[44].

Cea de a doua „regulă generală" a obiectivităţii (în sistematizarea propusă de Wayne C. Booth) preconiza atitudinea de „imparţialitate" a autorului, în sensul unei imaginaţii epice care să nu-şi propună să corecteze nedreptăţile vieţii, să răsplătească personajele în funcţie de meritele şi de faptele lor, o imaginaţie epică aşadar care să nu modifice structura evenimentelor în funcţie de un anumit ideal de justiţie, ci care să construiască întâmplările în conformitate cu legile adevărului. „Mare parte din cele scrise despre obiectivitate de către Flaubert şi Cehov" – arată Wayne C. Booth – „constituie de fapt un apel adresat artistului să nu măsluiască zarurile, să nu ia pe nedrept partea personajelor sau să le nedreptăţească"[45]. Prin această regulă a „imparţialităţii" este dezavuat de fapt unul din canoanele fundamentale ale poeticii clasicismului; în lumea creată de scriitorul clasic, trebuia să se asigure neapărat triumful deplin al legii morale: „această regulă" – arată R. Bray, în lucrarea sa, capitală, asupra *Formării doctrinei clasice în Franţa* (1931) – „pretinde ca orice deznodământ să ne înfăţişeze viciul pedepsit şi virtutea recompensată"[46]. Mentalitatea clasică – pentru care arta are menirea de a înfăţişa o natură

idealizată – mai are însă destui partizani, în plin secol al XIX-lea, literaţi asupra cărora imaginile „adevărate", neidealizate, pe care le ofereau unele romane contemporane, produc o impresie dintre cele mai dezagreabile; între aceştia, merită amintit, de pildă, Eugène Poitou, care – într-un studiu din 1858 asupra romanului şi teatrului contemporan – deplânge înmulţirea unor texte narative care „îşi iau sarcina de a celebra triumful răului în lumea aceasta; viciul este ţinut peste tot la mare cinste, iar virtutea mereu ignorată şi nerăsplătită"[47].

Deşi de inspiraţie eminamente ştiinţifică, pozitivistă, principiul „imparţialităţii" auctoriale conţine totuşi unele presupoziţii de ordin metafizic, presupoziţii ce nu vor întârzia să se dezvolte şi să se închege în sistem, odată cu emergenţa nihilismului filosofic: este vorba de o metafizică ce stabileşte că ordinea naturală se conduce după cu totul alt fel de legi decât ordinea morală instituită de fiinţa umană, că ea se diferenţiază totodată de ordinea raţională proprie gândirii şi spiritului uman. Este vorba, în esenţă, de o metafizică ce pleacă de la premisa fundamentală a unei lumi desacralizate.

Oricum, legile de construcţie a evenimentului epic vor trebui să ţină seama de aceşti parametri ai „adevărului" (un adevăr al naturii, opus imaginilor idealizate ale clasicismului), destinele romaneşti urmând să fie aşezate sub zodia absolută a întâmplării. Această mutaţie trebuie pusă însă în legătură, în perioada primului modernism, mai puţin cu unele dezvoltări metafizice şi mai mult cu impactul provocat de modelul cunoaşterii ştiinţifice.

În sfârşit, cea de a treia „regulă generală" a obiectivităţii preconizează – după Wayne C. Booth – „un simţământ de detaşare şi de despătimire faţă de personajele şi evenimentele propriei povestiri"[48]. Prin această regulă, poeticienii secolului trecut încercau să scoată scriitorul de sub imperiul climatului emoţional şi de puternică afectivitate, pe care îl presupunea, prin definiţie, tipul său de discurs, pentru a-l plasa într-un

climat de rece intelectualitate şi de excludere totală a raţiunilor inimii, specific pentru modelul cunoaşterii ştiinţifice, care vede în subiectivitate un principiu al erorii. Romanul nu trebuie să asculte de o lege a emoţiilor, ci, firește, de una a „adevărului".

Regula „detaşării" loveşte într-un alt *topos* consacrat al literaturii clasice, în „personajul simpatic", a cărui intrare în scenă (în sensul propriu al cuvântului), în teatrul clasic francez, este fixată de Émile Faguet între 1600 şi 1625[49]. O dezavuare energică a acestui *topos* (care se reclamă mai curând de la un principiu al pathosului şi al intensificării efectelor, iar nu de la unul al dreptei măsuri) putem afla în studiul lui Émile Zola despre *Naturalismul în teatru*, studiu ce zăboveşte copios şi asupra unor aspecte ale artei narative; în locul înflăcărărilor şi al stărilor înclinate spre exagerație, Émile Zola recomandă mult mai multă reţinere: „Acestea sunt personajele simpatice, concepţii ideale asupra bărbatului şi a femeii, menite să compenseze impresia supărătoare pe care o lasă personajele adevărate, copiate după natură"[50].

În rezumat: urmând paradigma unei cunoaşteri ştiinţifice, romanul modern încearcă să întemeieze un cod poetic, pe care să îl delimiteze cât mai tranşant de tendinţele subiectiviste, ce trădează adevărul, acest efort desfăşurându-se în trei direcţii majore: neutralitatea (ce va duce la o construcţie de tip polifonic a romanului), imparţialitatea (ce va rezulta într-o poetică a întâmplării şi a accidentalului) şi detaşarea (ce se află la temelia unei poetici a banalului).

3. Modelul cunoaşterii ştiinţifice priveşte cu multă suspiciune – cum am arătat în paragraful precedent – rolul subiectivităţii în cadrul oricărui demers cognitiv; se au în vedere, în speţă, anumite modificări inconştiente aduse imaginilor realităţii, anumite alterări ale acestora, datorate îndeobşte însăşi structurii aparatului reflector. Codul cunoaşterii ştiinţifice –

cod asumat cu multă convingere şi de romanul modernismului timpuriu – recomandă, în consecinţă, o reducere drastică a contribuţiei elementului subiectiv în cadrul activităţii de cunoaştere, accentul urmând să fie pus pe obiectivitatea faptelor; dar nicăieri nu se preconizează o eradicare totală a subiectivităţii. Ea nu trebuie – şi nici nu are rost să fie – eliminată pe de-a-ntregul; aceasta ar însemna suprimarea unei componente, fără de care actul cognitiv nici nu ar putea să aibă loc. Fiindcă orice proces cognitiv se întemeiază, în punctul său de plecare, pe construcţia unei ipoteze ştiinţifice, pe o intuiţie, adică pe un element ce ţine, incontestabil, de o sferă a subiectivităţii. Aceste construcţii ipotetice sunt chemate însă să satisfacă anumite condiţii dintre cele mai riguroase; aşa cum precizează şi Claude Bernard, ele trebuie, întâi de toate, să pornească tot de la observarea faptelor, să nu apară adică drept supoziţii absolut arbitrare. În al doilea rând, valoarea explicativă a acestor interpretări anticipatoare, a acestor intuiţii va trebui probată şi cu ajutorul altor fapte, în aşa fel încât, din teorii *a priori*, ele să se transforme, până la urmă, după verificările experimentale, în *adevăruri*. Existenţa unor astfel de condiţii pune în lumină limitele foarte înguste între care teoria ştiinţifică a secolului al XIX-lea era dispusă să tolereze contribuţia factorului subiectiv în cunoaştere: acesta nu era lăsat să devină un principiu de deformare a datelor realităţii. Să spunem deci că epistemologia veacului trecut nu împinge destrucţia subiectivităţii până la a proclama o impersonalizare a eului cunoscător, în sensul unei transformări a lui într-un principiu de înregistrare pasivă a datelor realităţii. Eului cunoscător îi este concedată valoarea iniţiativei intelectuale, a creativităţii, a spontaneităţii. Fără a fi subiectiv, eul cunoscător rămâne deci unul prin excelenţă activ.

În mod surprinzător, poetica romanului se arată, în această direcţie, însufleţită de un program cu mult mai radical decât cel al cunoaşterii ştiinţifice însăşi, urmărind, mai precis,

instituirea unui eu impersonal, adică a unui eu mărginit la simpla funcţie de reflectare pasivă a lumii.

Cei mai mulţi dintre poeticienii romanului, din perioada primului modernism, au început totuşi de pe poziţii adverse paradigmei ştiinţifice, susţinând cu toată tăria teza coeficientului foarte ridicat de difracţie pe care îl deţine, prin definiţie, actul reprezentării artistice a realităţii. Este cazul lui Émile Zola însuşi, în anii de început ai carierei sale literare (îndeosebi între 1862 şi 1866). În confesiunile pe care le face, de pildă, în 1865, unor corespondenţi ai săi, Émile Zola specifică: „realitatea exactă este deci cu neputinţă (de redat – n.n.) într-o operă de artă". Vorbind despre Erckmann-Chatrian, scriitorul se referă pe larg la mecanismele deformării: „artistul nu ar putea să reproducă ceea ce se găseşte în realitate; el nu a perceput obiectele, decât prin intermediul temperamentului său; el lasă pe dinafară, adaugă, modifică, pe scurt, lumea pe care ne-o oferă este o lume inventată de el". Tot în corespondenţă, Émile Zola descrie, cu multă îndrăzneală, mecanismele deformării, slujindu-se de termenul, neaşteptat de tare, de *minciună*: „Este vorba de minciună. Puţin importă că minciuna va fi în direcţia frumosului ori a urâtului... Cuvântul *Artă* nu este de altminteri opusul cuvântului natură?". Toate aceste idei, specifice anilor 1862-1866, sunt concentrate de scriitor într-o epistolă din 1864 către Valabrègue, importantă şi pentru faptul de a fi pus în circulaţie metafora „ecranului", în legătură cu structura temperamentală prin care este filtrată realitatea: „Orice operă de artă nu este altceva decât o fereastră deschisă spre creaţiune; există, prins în cadrul acestei ferestre, un ecran transparent, prin care obiectele se zăresc mai mult sau mai puţin deformate; creaţiunea a fost în felul acesta modificată, graţie mediului prin care străbate imaginea"[51].

Un punct de vedere similar (adică „pre-ştiinţific") în chestiunea deformării artistice împărtăşesc şi fraţii Goncourt, care – după cum arată şi Pierre Sabatier, într-o foarte temeinică

cercetare – consideră că „Frumosul nu ar consta deci într-o reproducere exactă a realităţii, nu ar fi un frumos fotografic şi impersonal, ci ar implica deformarea suferită de lucrurile ce se refractă prin optica proprie fiecărui artist"[52].

Atât Émile Zola, cât şi fraţii Goncourt au străbătut aşadar, la început, o fază pre-ştiinţifică, când au aşezat la temelia romanului o poetică de orientare subiectivă.

Cu atât mai spectaculoasă apare convertirea suferită de Émile Zola, ca urmare a impactului cu „spiritul ştiinţific" al veacului. Aversiunea faţă de „deformare", faţă de „minciună", va merge atât de departe, încât Zola va ajunge să preconizeze o suprimare până şi a elementului personal minimal, pe care îl reprezintă emiterea unor ipoteze, a unor idei *a priori*. Romancierul reclamă o îngrădire drastică a contribuţiei subiective, repudiază amestecul imaginaţiei, descurajează orice tentativă de prelucrare a datelor brute ale realităţii; în concepţia lui, funcţia romancierului trebuie limitată la simpla operaţie de selectare a faptelor. În felul acesta, degrevat de misiunea de *a interpreta* informaţia dobândită, scriitorul nu va fi mai mult – crede Émile Zola – decât un „grefier" al realităţii: „Trec la o altă trăsătură a romanului naturalist. Acesta este impersonal, vreau să spun că romancierul nu este decât un grefier care îşi interzice să judece sau să conchidă. Rolul strict al savantului constă în a expune faptele, a merge până la capătul analizei, fără a-şi lua riscurile unei sinteze; acestea sunt faptele, experienţa condusă în astfel de condiţii dă următoarele rezultate; şi el se rezumă la atât, pentru că, dacă ar încerca să se aventureze dincolo de fenomene, ar pătrunde în pură ipoteză, ar fi vorba doar de nişte probabilităţi, aceasta nu ar mai fi ştiinţă. Ei, bine! romancierul trebuie tot astfel să se rezume la faptele observate, la studiul scrupulos al naturii, dacă nu vrea să se rătăcească printre concluzii mincinoase"[53].

Imaginea romancierului ca simplu „grefier" – iar nu interpret – al realităţii fusese de altminteri anticipată de alţi

scriitori, aflaţi şi ei sub puterea impactului cu „spiritul ştiinţific"; între aceştia, să reţinem în primul rând pe autorul *Comediei umane*, care – în „Cuvântul-înainte" la monumentala sa operă (1842) – declară că romancierul nu are nevoie de imaginaţie pentru a-şi inventa subiectele, întrucât istoria socială este îndeajuns de inventivă în întâmplările şi manifestările ei, pentru a lăsa în seama romancierului sarcina doar de „secretar" al ei: „Deşi eram uluit, ca să zic aşa, de fecunditatea surprinzătoare a lui Walter Scott, întotdeauna asemeni lui însuşi şi întotdeauna original, n-am disperat, căci am găsit raţiunea acestui talent în infinita varietate a naturii umane. Întâmplarea este cel mai mare romancier din lume; ca să fii fecund, nu trebuie decât s-o studiezi. Societatea franceză urma să fie istoricul, eu nu trebuia să fiu decât secretarul ei"[54].

Din aceeaşi sferă semantică îşi va extrage şi Champfleury (în jurul lui 1852) metafora emblematică a romancierului – „stenograf"; sarcina acestuia ar fi nu de a prelucra, ci doar de a „transcrie" realitatea: „Romancierul trebuie înainte de toate să studieze exteriorul indivizilor, să-i interogheze, să le verifice răspunsurile, să le studieze habitatul, să întrebe vecinii, pe urmă să transcrie documentele, limitând la maximum intervenţia autorului. Idealul l-ar constitui un fel de stenografiere a cuvintelor personajelor şi o serie de instantanee fotografice despre diverse aspecte. Rigoarea observaţiei este munca esenţială a romancierului. Fantezia a dispărut"[55].

O viguroasă denunţare a romanului „cu teză", privit ca o încălcare flagrantă a principiului impersonalităţii, al limitării la simpla transcriere a faptelor, poate fi întâlnită la Gustave Flaubert, care, în corespondenţa cu Louise Colet, revine frecvent asupra ideii că romanul nu trebuie să devină ilustrarea unor convingeri sau a unor teze, de niciun fel: „Verva avocăţească se strecoară peste tot" – se plânge Flaubert – „o furie de a ţine discursuri, de a perora, de a pleda; muza se transformă într-un piedestal pentru cele mai felurite pofte"[56]. Punct de vedere

modelat, în chipul cel mai limpede, de paradigma unei cunoaşteri ştiinţifice (dar mergând mai departe, chiar, decât aceasta), paradigmă faţă de care Gustave Flaubert şi-a mărturisit deschis admiraţia, ca în această epistolă către G. Sand, din august 1868: „Nu e oare timpul ca Justiţia să-şi facă intrarea în artă? Imparţialitatea picturii ar râvni atunci către majestatea legii şi către precizia ştiinţei"[57].

4. Poetica romanului din perioada modernismului timpuriu a fost prezentată până acum dintr-o perspectivă a interferenţelor şi suprapunerilor cu codul cunoaşterii ştiinţifice; vom păstra şi în continuare această perspectivă, examinând-o însă sub un alt aspect. Astfel, după ce am trecut în revistă preceptele de poetică a romanului care decurgeau dintr-o tendinţă de suprimare a principiului subiectivităţii, ne vom opri, în continuare, asupra eforturilor de dezamorsare a unui alt factor posibil de alterare a adevărului, anume dimensiunea de convenţionalitate a literaturii însăşi.

Asaltul se dă, şi de data aceasta, tot împotriva „imaginaţiei", înţeleasă însă acum, nu atât ca facultate teoretică (de „interpretare" a faptelor), cât ca abilitate de a povesti, ca imaginaţie epică. Funcţia imaginaţiei, în această ultimă ipostază a ei, ar fi în principiu una de organizare formală şi de structurare a materialului epic; s-a constatat însă cu destulă uşurinţă că aceste tipare narative prezintă o anumită trăsătură de stereotipie, ce aşezau romanul pe cu totul alte coordonate decât acelea ale adevărului vieţii.

Un punct de vedere revelator, în problema imaginaţiei epice, poate fi întâlnit în câteva din lucrările de mare răsunet ale lui Northrop Frye[58]. Pentru cercetătorul canadian, imaginaţia apare ca „principiu structural al creaţiei"; dar – arată Frye, în continuare – structurarea constă de fapt într-o implementare de „tipare narative abstracte" (*abstract story patterns*), ceea ce este de natură să îi imprime un foarte pronunţat caracter

formulaic[59]. Într-un comentariu colateral – însă important, din unghiul sistemului său critic – N. Frye apreciază că aceste tipare narative abstracte ar reprezenta amprenta, durabilă, lăsată de experienţa spirituală originară, aceea a mitului („mitologia ca structură totală... reprezintă matricea literaturii"[60]). Oricum ar fi, esenţial ni se pare faptul că – pentru Frye – activitatea imaginaţiei epice prezintă un aspect extrem de „rigid convenţionalizat".

Intuiţia trăsăturilor de convenţionalitate pe care le deţine imaginaţia epică au avut-o cu prisosinţă, aşa cum am precizat, şi romancierii şi poeticienii primului modernism. Obiectivul lor fundamental în sensul acesta l-a constituit atingerea unui ideal „grad zero" al literarităţii, sau – cu alte cuvinte – reducerea severă a dimensiunii ficţionale a romanului şi înscrierea lui de predilecţie pe o coordonată a literaturii documentare.

Atacurile vizează mai cu seamă înclinaţia spre fabulare, preocuparea de construire a unei intrigi, a subiectului; gustului de a fabula îi este opus procedeul, mult mai umil, al întocmirii unui conştiincios „proces-verbal" al realităţii. Metafora – ce îşi va avea cariera ei, îndeajuns de norocoasă – apare în studiul lui Émile Zola consacrat *Naturalismului în teatru*, dar unde cele mai substanţiale consideraţii se referă tot la arta romanului: „Am afirmat că romanul naturalist este pur şi simplu o anchetă asupra naturii, a fiinţelor şi a lucrurilor. Interesul nu mai rezidă aşadar în ingeniozitatea unei fabule abil născocite şi desfăşurată după anumite reguli. Imaginaţia nu mai este pusă la treabă, intriga îl preocupă prea puţin pe romancier, căruia nu-i prea pasă de expoziţiune, sau de nod, sau de deznodământ; vreau să spun că ei nu intervin pentru a îndepărta ori pentru a adăuga ceva realităţii, că ei nu fabrică o schelărie întreagă, conform cu cerinţele unei idei preconcepute. Se pleacă de la convingerea că ceea ce oferă natura este îndeajuns; trebuie să o accepţi aşa cum este, fără să o modifici sau să o ciunteşti în vreun fel; ea e mult prea frumoasă şi mare, pentru a

veni cu un început, un mijloc şi un sfârşit. În loc să se imagineze o aventură, care să fie complicată la nesfârşit, în loc de a pune la cale lovituri de teatru care, din scenă în scenă, să o conducă spre o concluzie finală, se ia pur şi simplu din viaţă istoria unei fiinţe sau a unui grup de fiinţe, ale căror acte sunt înregistrate cu fidelitate. Opera devine un proces-verbal, nimic mai mult"[61].

În altă parte, Émile Zola explicitează concepţia sa despre romanul non-ficţional, substituind intrigii tradiţionale simpla colecţie de „documente umane", pe care romancierul nu trebuie să-şi propună să le organizeze epic, ci – supremă concesie! – să procedeze cel mult la o clasificare logică a faptelor: „Desigur, eu resping imaginaţia, dacă prin ea se înţelege invenţiile făcătorilor de romane-foileton. Imaginaţia, facultatea de a imagina nu se reduce numai la asta. A născoci o poveste cu tot tacâmul, a o împinge până la ultima limită a verosimilului, a stârni interesul prin complicaţii de necrezut: nimic mai uşor, nimic care să fie mai la îndemână. Dimpotrivă, adunaţi fapte adevărate, pe care le-aţi observat în jurul vostru, clasificaţi-le în funcţie de un principiu de ordin logic, umpleţi golurile cu ajutorul intuiţiei, obţineţi miracolul de a însufleţi nişte documente umane, dându-le o viaţă de sine stătătoare şi deplină, adaptată la o ambianţă, şi vă veţi fi exersat facultăţile imaginative într-o direcţie superioară"[62].

Evident, formulările de genul acesta au un aer de radicalitate ce va fi atenuat considerabil în practica literară; o literatură absolut non-ficţională, din care convenţiile epice să fi fost cu desăvârşire înlăturate, reprezintă, desigur, o utopie. Tot ceea ce se poate spera, în marginile unui program ceva mai realist, ar fi o relaxare a acţiunii acestor convenţii; nu altceva are, de fapt, în vedere, şi N. Frye, atunci când recurge la conceptul de „dislocare" (*displacement*): „Prin dislocare înţeleg tehnicile de care se foloseşte un scriitor pentru a face povestea lui credibilă (...), pe scurt, cât mai asemeni vieţii"[63]. Nu există,

aşadar, şi nici nu poate să existe, un „grad zero" al organizării formale şi, în consecinţă, al convenţionalităţii, în roman. Avem dreptul să vorbim cel mult de o năzuinţă – niciodată înfăptuită pe deplin – spre un roman non-ficţional, spre o literatură de factură documentară (Roland Barthes, cel care a pus de fapt în circulaţie termenul de „grad zero al scriiturii", constată de altminteri, şi nu fără temei, că romanul experimental, romanul „autorilor fără stil – Maupassant, Zola, Daudet şi epigonii lor – au practicat o scriitură ce a constituit pentru ei un refugiu şi o etalare a operaţiunilor artizanale pe care îşi închipuiseră că le-ar fi alungat dintr-o estetică eminamente pasivă"[64]).

În orice caz, „dislocarea" unor convenţii formale ale romanului (cerută pe un ton imperios de Émile Zola) va avea drept consecinţă apariţia unor noi caracteristici de ordin formal şi compoziţional, caracteristici trecute în revistă de A. David-Sauvageot, în lucrarea lui, fundamentală, asupra *Realismului şi naturalismului în literatură şi artă* (1889).

Cea dintâi dintre ele vizează o reorientare tematică a romanului din perioada primului modernism, cu precădere spre subiecte din viaţa contemporană, în măsura în care, în domeniul acesta, efortul ficţional poate fi socotit ca fiind minim. Întemeiat tocmai pe un astfel de argument – caracterul necesarmente documentar al literaturii –, Maxime du Camp, în „Prefaţa" la *Chants modernes*, repudiază romanul de inspiraţie istorică, unde operaţia de reconstituire cade mai ales în seama imaginaţiei: „orice tablou istoric, reprezentând o acţiune la care artistul nu a putut să fie martor, cu care el nu este nici măcar contemporan, şi pe care masa publicului o ignoră, este o fantasmagorie şi, din punctul de vedere al înaltei misiuni pe care o are arta, un non-sens"[65].

Cea de a doua trăsătură, menţionată şi de A. David-Sauvageot, are în vedere o „dislocare" a subiectului, în sensul autorizării unui anumit grad de incoerenţă a acestuia, ceea ce are să facă loc deopotrivă „succesivului" şi „contradictoriului":

„În felul acesta, cartea, asemeni vieţii, ne va lăsa cu impresia că totul este trecător, că nu există frumuseţe sau urâţenie care să rămână neschimbate în sine şi care să se ataşeze de nişte fiinţe privilegiate, ci numai nişte impresii fugitive şi contradictorii, toate deopotrivă de adevărate de altminteri, dar pentru o singură clipă doar, provocând rând pe rând repulsia sau înduioşarea noastră"[66].

Să mai notăm, în sfârşit, un ultim aspect legat de procesul de „dislocare" a structurilor acţiunii; alături de incoerenţă, este urmărită, de asemenea, şi povestea neîmplinită, poetica romanului din modernismul timpuriu încuviinţând şi o acţiune epică nedusă până la capăt, promovând „incompletul" şi „inchoativul", în terminologia lui A. David-Sauvageot: „viaţa, cel puţin aşa cum o înţelege Tolstoi, agită în noi haosul incertitudinilor, vagi aprehensiuni şi dorinţe obscure; ea ne livrează unei torturi chinuitor de angoasante (...), sentimentului incompletului şi al inchoativului"[67].

Să rezumăm, deci, acest paragraf, spunând că aspiraţia ce însufleţeşte în mod deosebit pe romancierii din perioada primului modernism este aceea de a realiza – vis imposibil! – „gradul zero" al literarităţii, de a reduce la minimum coeficientul de „artă" şi de convenţie. Încă din zorii modernismului, romanul european aleargă după o himeră, pe care nu o va putea însă niciodată prinde cu adevărat: himera naraţiunii non-ficţionale, a anti-romanului[68].

5. Rămâne să ne ocupăm, în continuare, de o ultimă prescripţie majoră, formulată în cadrul poeticii romaneşti a primului modernism: este o prescripţie ce se referă la o altă categorie narativă decât intriga ori subiectul, anume la personaj. Să precizăm, dintru bun început, că, şi de această dată, avem de-a face cu o regulă inspirată de impactul pe care codul cunoaşterii ştiinţifice l-a avut asupra poeticii romanului.

Este vorba, în esenţă, de principiul (susţinut şi de Claude Bernard) că legile determinismului acţionează în chip identic,

atât în sfera obiectelor inerte, cât şi în aceea a corpurilor însufleţite, ceea ce venea să anuleze orice idee de specificitate pentru cele din urmă.

Preluat de discuţiile de poetică a romanului, acest principiu va rezulta în recomandarea de a descoperi în personajul literar mai mult pe „omul natural", supus legilor universale ale naturii, iar nu rezervând pentru el – aşa cum procedase literatura clasică (romanul, dar şi tragedia) – statutul unei măgulitoare excepţii, respectiv tratându-l ca pe o „fiinţă metafizică", ori ca pe o „entitate abstractă".

Ocupându-se de acest postulat, al lichidării personajului „metafizic" şi al redescoperirii „omului natural", A. David-Sauvageot vorbeşte, sugestiv, despre destrămarea concepţiei tradiţionale, a poncifului cu privire la regalitatea fiinţei umane în sânul naturii: „Altădată, omul considerat în chiar esenţa lui, deosebindu-se radical de brută, graţie raţiunii sale şi voinţei sale, erijat în stăpân peste lume, se detaşa într-un relief puternic pe fundalul naturii exterioare sau mai curând se opunea acesteia: ea era materia, el era spiritul"[69].

Retorica lui Émile Zola va fi însă, în această privinţă, cu mult mai spectaculoasă: „*L'homme métaphysique est mort*", va exclama el, inventând tonul pe care, mai târziu, va avea şi Nietzsche de făcut unele anunţuri importante[70]. Tot astfel, în *Naturalismul în teatru*, Zola, ocupându-se de situaţia literaturii narative, în general, este de părere că, în faţa savanţilor, ca şi a oamenilor de litere, a fost pusă aceeaşi sarcină, de „a înlocui abstracţiunile cu realităţi": „Astfel, s-a terminat cu personajele abstracte din opere, s-a terminat cu născocirile mincinoase, cu absolutul, de acum – numai personaje reale, istoria adevărată a fiecăruia, relativul vieţii cotidiene"[71].

Cuvântul de ordine devine, aşadar, pentru poeticienii primului modernism: omul natural, omul concret. Această fundamentală răsturnare de perspectivă are să atragă după sine unele consecinţe, deloc neglijabile, într-o ordine a procedeelor

de construcţie a personajului. Parte din ele (cele mai semnificative) sunt trecute în revistă de A. David-Sauvageot, care arată, de pildă, că redescoperirea dimensiunii „naturale" a personajului a impus, pe de o parte, o tehnică a integrării umane în contextul său natural ori social, ceea ce a echivalat cu „o revanşă a naturii exterioare, a lumii materiale, a meşteşugurilor şi a industriei"[72]. Dar, pe de altă parte – observă, în continuare, A. David-Sauvageot – atenţia romancierului a trebuit să se concentreze asupra aspectelor de viaţă organică, asupra sferei biologicului, adică asupra acelor elemente ce dimensionează cu mai multă putere personajul ca „ins natural"; A. David-Sauvageot vorbeşte, pe această latură, de „o revanşă a corpului"[73]. Într-un spirit înrudit, Émile Zola, reclama înlocuirea „omului metafizic" cu „omul fiziologic"[74].

*

Poetica romanului din epoca modernismului timpuriu ne apare – aşa cum sperăm că a reieşit din consideraţiile de mai sus – ca o aplicare a noului cod al cunoaşterii (cunoaşterea ştiinţifică) la arta narativă. A fost cea dintâi mare „reformă" a romanului european, sub semnul tutelar al modernităţii.

BCU IASI CENTRU UNIVERSITAR LIBRARY

ÎN ORIZONTUL MISTERULUI

I.

1. Odată cu triumful general al primului modernism, se ivesc şi cele dintâi semne ale crizei care îl va zgudui, criză determinată în principal de procesul de discreditare a tipului de cunoaştere ştiinţifică, al cărei model pusese cu atâta temei stăpânire asupra întregii gândiri occidentale în epoca industrială; de pe la jumătatea veacului al XIX-lea, încep să se audă însă tot mai numeroase voci care supun cunoaşterea ştiinţifică unei critici neiertătoare, vorbind necontenit despre limitele ei, limite ce nu ţin atât de precaritatea mijloacelor, cât de natura însăşi a acestei cunoaşteri: „acum se combate însuşi tipul de cunoaştere care *produce* ştiinţa experimentală şi matematică a naturii". Decepţia este atât de mare şi atât de întinsă, încât se poate observa o tot mai înfrigurată căutare a unui model alternativ al cunoaşterii, în legătură cu care se va şi contura, de altminteri, cel de al doilea modernism (sau, cum

l-am mai numit, „modernismul târziu"): „Reproşul care se aduce acestei cunoaşteri nu se referă la limitele ei, ci la însăşi natura ei, anunţându-se o altă cunoaştere, *rivală*, întemeiată pe un alt demers"[1].

Criza cunoaşterii de tip ştiinţific este determinată, în esenţă, de îndoiala cu privire la eficienţa şi adecvarea modelului său explicativ la sfera, marcată prin trăsături atât de aparte, a fenomenelor viului; G.E. Stahl, de pildă, care poate fi socotit drept „părintele vitalismului", denunţă cu toată hotărârea

folosirea metaforei „automatului" – cu desăvârşire impropriu – pentru a explica procesele ce au loc la nivelul viului. G.E. Stahl se străduieşte să pună într-o lumină cât mai puternică legile specifice în exclusivitate viului, legi ce reclamă aşadar o metodologie distinctă; el deţine – conform aprecierilor lui Ilya Prigogine şi ale Isabellei Stengers – „o înaltă conştiinţă a precarităţii vieţii şi a singularităţii ei în raport cu legile generale ale descompunerii şi ale dispersiei"[2]. În consecinţă, se urmăreşte acum elaborarea unui model alternativ al cunoaşterii, care – spre deosebire de modelul mecanicist – să poată da seama tocmai de această specificitate a viului, definită în cele mai multe dintre cazuri ca însuşire a spontaneităţii, ca aptitudine de a-şi fi sie însuşi cauză, iar nu de a avea – asemeni obiectelor inerte – cauza în afara sa: „După Stahl, ceea ce este propriu viului e faptul de a fi intrinsec mecanic, de a poseda în el însuşi raţiunea şi finalitatea organizării sale"[3].

Dar perioada celui de al doilea modernism resimte necesitatea de a elabora un model alternativ al cunoaşterii, ca urmare nu doar a insistenţei cu care „discursul vieţii" şi al „viului" îşi afirmă trăsăturile distinctive, incompatibile cu o explicaţie de tip mecanicist; un rol tot atât de important, în această revoluţie epistemologică, îl joacă şi noul concept al naturii, de la care pleacă acum gândirea, un concept de o neîntrecută complexitate, care – departe de a se lăsa simplificată prin procesul de cunoaştere – pare, dimpotrivă, să fie tot mai mult potenţată. Ilya Prigogine şi Isabelle Stengers se referă chiar, în lucrarea citată, la o „natură deschisă": „Ştiinţele naturii sunt deschise de acum dialogului cu o natură ce nu poate fi dominată dintr-o singură privire teoretică, ci doar explorată, cu o natură deschisă căreia îi aparţinem şi noi, participând la construcţia ei"[4]. Autorii menţionaţi sunt de părere că procesul acesta de lărgire a conceptului tradiţional al naturii a luat avânt încă de pe la sfârşitul secolului al XVIII-lea, lupta împotriva reducţionismului înregistrând un prim moment

de vârf prin filosofia hegeliană, „care integrează natura ordonată în nivele de complexitate crescândă"[5].

Această complexitate pe care o dobândeşte noul concept al realităţii este ilustrată – în cazul lui Lucian Blaga, un filosof şi scriitor dintre cei mai reprezentativi pentru fenomenul celui de al doilea modernism – printr-o teorie a „crizei obiectului", teorie ce prezintă obiectul natural doar ca pe un concept sintetic, ale cărui componente nu ar avea în totalitatea lor un caracter manifest, „fanic", mare parte din ele rămânând ca o faţă ascunsă, „criptică", a obiectului, ca un „mister deschis": „Ceea ce mai înainte fusese obiect neted, nedespicat – se preface în obiect *despicat* în două: în *arătat* şi în *ascuns*"[6].

Pe măsură însă ce conceptul naturii primeşte o trăsătură de complexitate tot mai pronunţată, devine din ce în ce mai evident faptul că modelul explicativ de tip mecanicist îşi pierde valoarea operatorie, impunând căutarea unui model alternativ al cunoaşterii, înrudit mai mult cu discursul artistic, decât cu cel ştiinţific: „Foarte pe scurt, am putea spune că, cunoaşterea filosofică a naturii – după această nouă definiţie a domeniului gândirii – ar fi trebuit să fie mai apropiată de geniul artistic, de activitatea creatorului care intră în rezonanţă directă cu aceea a naturii creatoare şi producătoare de forme, decât de muncă ştiinţifică"[7]. Soluţiile avansate de Lucian Blaga în această direcţie merită toată atenţia; astfel, în *Ştiinţă şi creaţie* (1942) din *Trilogia cunoaşterii*, el propune o distincţie între două tipuri de cunoaştere, „ireductibile unul la celălalt". Primul tip – pe care, aşa cum subliniază gânditorul, filosofia ştiinţei îl atribuie îndeobşte discursului ştiinţific – este menit să construiască o explicaţie de tip cauzal, pentru acele structuri ale realităţii ce se situează la nivelul ei de organizare cel mai simplu, nivel circumscris de „orizontul lumii date, sensibile"[8]. În ceea ce priveşte cel de al doilea tip de cunoaştere, Lucian Blaga îl concepe în chip explicit ca pe un contra-model, născut din nemulţumirea prilejuită de simplismul cunoaşterii ştiinţifice, şi care ar

încerca să dea seama de alte nivele, de o complexitate sporită, ale realităţii, nivele identificate drept „un orizont al misterelor". Or, la un asemenea nivel de complexitate, realitatea este presupusă a prezenta anumite trăsături de „iraţionalitate"; este vorba, de pildă, ca să dăm numai un exemplu, de faptul că realitatea, la astfel de parametri ai complexităţii, nu ascultă de o lege a non-contradicţiei, ea totalizând adeseori termeni aflaţi într-o relaţie antinomică, de excludere reciprocă. În consecinţă, pentru a putea construi o explicaţie şi pentru a întemeia o înţelegere a realităţii în cazul unor structuri de o asemenea complexitate, este limpede că modelul raţionalist, bazat pe categoriile gândirii logice, devine cu totul inoperant şi că intelectul trebuie să facă apel la un model meta-logic, pe care – în terminologia sa, atât de personală – Lucian Blaga îl numeşte „ecstatic", definindu-l după cum urmează: „Cât timp intelectul se aşază în cadrul funcţiilor sale logice normale, e enstatic. Din moment ce intelectul, pentru a formula ceva cu ajutorul conceptelor ce-i stau la dispoziţie, trebuie să evadeze din sine, să se aşeze cu hotărâre în afară de sine, în nepotrivire ireconciliabilă cu funcţiile sale logice, el devine ecstatic"[9].

Noul model al cunoaşterii se opune aşadar celui vechi, în felul în care şi intelectul ecstatic (translogic) se opune celui enstatic (strict logic)[10]. Predilecţia pentru procedeul paradoxiei subliniază – după Lucian Blaga – puternica înrudire dintre acest model explicativ, pe de o parte, şi metoda „dogmatică" şi categoriile sale, pe de alta: „Nu ne îndoim" – ne încredinţează gânditorul – „că dogmatismul în sens de «metodă» va putea fi reactualizat"[11]. De altminteri, pentru Lucian Blaga, „dogma" nu reprezintă altceva decât o gândire paradoxică, translogică, prin care antinomiile sunt „transfigurate": „orice dogmă mai cuprinde, prin înşişi termenii ce-i întrebuinţează, şi o indicaţie precisă că logicul trebuie depăşit şi că antinomia e presupusă ca soluţionată împotriva posibilităţilor noastre de înţelegere"[12].

Prin postulatul „paradoxiei" (sau, cu altă formulare, al „concilierii contrariilor"), modelul explicativ pe care îl impune cel de al doilea modernism se înscrie fără ezitare pe o coordonată a trans-logicului.

În chip de concluzie, să spunem că, în ordine metodologică, poziţiile cele mai avansate nu mai sunt deţinute, în această perioadă, de cunoaşterea ştiinţifică, pe primul plan trecând cunoaşterea de tip artistic (ce prezintă însă numeroase trăsături comune cu gândirea mitică). Nu e mai puţin adevărat însă că, în epoca post-modernă, reflecţia epistemologică nu va pregeta să îşi aproprie aceste contribuţii metodologice, integrându-le teoriei contemporane a ştiinţelor. Astfel, pornind de la teza modernistă a indeterminării fenomenelor viului, spiritul post-modern a ajuns – dându-i o elaborare superioară şi o extensiune mai largă – la teoria instabilităţii sistemelor naturale, teorie pe care gândirea matematică a ultimelor decenii a prezentat-o (prin contribuţiile lui René Thom, E.C. Zeeman, V.I. Arnold, R. Pomian ş.a.) ca „teorie a catastrofelor"[13]. Conform acestei teorii, natura nu ne oferă – arată Jean-François Lyotard – decât „insule izolate de determinism", regula constituind-o, dimpotrivă, „antagonismul catastrofic", non-determinismul[14].

O observaţie similară se cere făcută referitor şi la principiul modernist al „paradoxiei", principiu fructificat frecvent în cadrul teoriei post-moderne a ştiinţelor; în acest sens, trebuie menţionată în primul rând dialectica suprarаţionalistă a lui Gaston Bachelard, care preconizează, după cum arată şi Anton Dumitriu, o „dialectizare a paradoxului", o integrare a lui „într-o viziune suprarаţională, care este o viziune raţională deschisă"[15]. Gaston Bachelard citează – în lucrarea lui din 1940, *La philosophie du non* – punctul de vedere, revelatoriu, în această ordine, al lui C. Bialobrzeski, pentru care „în fizică, noţiunile unite nu sunt contradictorii, ca la Hegel, teza şi antiteza sunt mai degrabă complementare"[16].

În perioada celui dintâi modernism, asemenea intuiţii şi desfăşurări metodologice ar fi reprezentat, de bună seamă, abateri regretabile de la prescripţiile discursului ştiinţific, dominat, atât de puternic, de modelul explicativ de tip determinist.

2. Spuneam, la începutul paragrafului precedent, că discursul viului creează o fisură de instabilitate, în contrast cu imaginea pe care explicaţia deterministă o acreditase în legătură cu sistemele multiple şi variate ale naturii, anume că ele s-ar defini ca sisteme de înaltă stabilitate, în virtutea caracterului perfect previzibil al performanţelor lor. Pentru modernismul din cel de al doilea val, discursul viului – şi în mod deosebit ceea ce ţine de libertatea umană – constituie un factor ce se sustrage determinismului universal, în sensul că spiritul îşi are cauza întotdeauna în sine însuşi, iar nu în afara sa; în felul acesta, comportamentul fiinţei umane ar sta sub semnul mai degrabă al auto-determinării şi al imprevizibilului. În opoziţie cu viziunea deterministă pe care o promova discursul ştiinţific, cel de al doilea modernism reactualizează definiţia filosofică – de tradiţie hegeliană – a naturii umane ca libertate: „spiritul" – arată Hegel, în *Prelegeri de filosofie a istoriei* (1837) – „este tocmai ceea ce are centrul în sine, ceea ce nu are unitatea în afara sa, deoarece şi-a găsit-o; el este în sine şi la sine însuşi. Materia îşi are substanţa în afara sa. Spiritul este fiinţare la sine însuşi. Tocmai în aceasta constă libertatea, căci doar atunci când sunt dependent mă raportez la altceva, ce nu sunt eu şi nu pot să exist fără ceva exterior; liber sunt când sunt la mine însumi"[17].

Cugetarea filosofică a secolului va reveni asupra acestei probleme, în prelungirea consideraţiilor hegeliene; A. Schopenhauer admite, astfel, într-o primă instanţă, caracterul aservit al voinţei individuale, faptul că aceasta este modelată, în actele şi manifestările sale, de legile implacabile ale Voinţei

universale de a fi. Dar autorul *Lumii ca voinţă şi reprezentare* (2 vol., 1819-1842) descrie totodată şi căile prin care voinţa umană se poate elibera de această aservire, căile prin care ea poate să se scuture de jugul necesităţii; fiindcă voinţa individualităţii umane poate să se ridice până la o negare a tiranicei voinţe de a fi: „Aceasta este noţiunea de libertate, noţiune esenţialmente negativă, redusă cum e la a reprezenta negaţia necesităţii"[18].

Toate aceste elaborări – ce urmăresc să întemeieze o explicaţie a naturii umane pe baze nondeterministe – au avut, fireşte, repercusiuni dintre cele mai serioase asupra poeticii romanului, producând mutaţii substanţiale în ceea ce priveşte mai cu seamă structura personajului.

De un interes cu totul aparte sunt, sub un astfel de raport, abundentele reflecţii metaficţionale risipite în paginile romanelor dostoievskiene; noi ne vom mărgini, în cele ce urmează, la analiza unor teze de poetică a romanului, pe care Dostoievski le dezvoltă în prima parte a *Însemnărilor din subterană* (1864), adevărată uvertură la marile construcţii romaneşti ce vor urma. Lungul monolog al naratorului din subterană este, de la un capăt la altul, un atac înverşunat tocmai împotriva modelului ştiinţific al cunoaşterii, cu însemnătatea pe care acesta o acordă „legilor naturii". Or, mărturiseşte cu iritare naratorul dostoievskian, „legile naturii m-au sâcâit toată viaţa mai mult decât orice"[19]. Oamenii de ştiinţă – notează, cu sarcasm, naratorul – consideră că de fapt comportamentul uman ar intra sub controlul absolut al legilor naturii, şi că voinţei libere a individului nu i s-ar îngădui deci să îşi exprime deopotrivă şi vrerea sa: „Natura nu te întreabă; puţin îi pasă de dorinţele dumitale, sau dacă-ţi plac ori ba legile ei. Eşti obligat s-o accepţi aşa cum este; ca atare, să accepţi şi consecinţele"[20]. Din punctul de vedere al ştiinţei, sistemele naturii sunt aşadar sisteme prin excelenţă stabile, de vreme ce principalul factor destabilizator – arbitrarul voinţei

umane – a fost practic abolit; o astfel de concepţie îşi găseşte expresia, arată naratorul dostoievskian, pe de o parte în formula matematică a lui „doi ori doi fac patru" („n-ai ce face!"), iar, pe de altă parte, în metafora „omului – clapă de pian sau buton al orgii" (metaforă la originea căreia se află Diderot, cu ale sale *Convorbiri între d'Alembert şi Diderot*). Or, teza naratorului este aceea că, în măsura în care dobândeşte o tot mai vie conştiinţă de sine, în măsura în care se încarcă de trufia propriului principiu, voinţa umană nu pregetă să se răzvrătească împotriva legilor naturii, să încerce să scuture supremaţia acestora şi să se afirme pe sine şi vrerea sa în mod liber, chiar dacă această răzvrătire nu are practic nicio şansă de triumf: „Oamenii mai sunt încă oameni, nu clape de pian, chiar dacă ele ameninţă să ducă atât de departe concertul lor, încât să nu mai avem cum ne dori nimic alt decât tabelul. Şi nu numai atât: chiar dacă ar deveni, într-adevăr, o clapă de pian, chiar dacă graţie ştiinţelor naturale şi matematicii i s-ar dovedi negru pe alb că atât a devenit, atât este, omul tot nu şi-ar vârî minţile-n cap, ci ar face înadins ceva potrivnic, din pură ingratitudine: propriu-zis, ca s-o ţină până-n pânzele albe pe-a lui"[21].

Această viziune dostoievskiană asupra raportului dintre legile naturii şi libertatea umană are să se răsfrângă însă nu doar asupra poeticii personajului, ci deopotrivă şi asupra dialecticii conflictului, care – graţie forţelor refractare la orice măsurătoare, pe care le antrenează în desfăşurarea sa – va dobândi trăsături prin excelenţă aleatorii. Observaţii pătrunzătoare cu privire la procedeele de construire a conflictului la Dostoievski, face G. Steiner, într-o cercetare comparativă din 1959, asupra lui Tolstoi şi Dostoievski; după G. Steiner, autorul *Idiotului* nu s-ar fi arătat interesat de un conflict cu aspect linear (ceea ce ar fi însemnat o validare a modelului determinist, bazat pe legea cauzalităţii), cât mai degrabă de o acţiune cu un pattern tabular. Termenul („tabular") nu este al lui G. Steiner, dar el nu poate fi ocolit; autorul monografiei

Tolstoi or Dostoievski vorbeşte astfel despre fascinaţia romancierului rus pentru pluralitatea căilor de soluţionare a conflictului, o pluralitate ce autorizează „dinamica liberă şi imprevizibilă a acţiunii"[22]. Încordarea epică s-ar datora, în romanele dostoievskiene, faptului că „soluţiile posibile şi jocul care se joacă între ele înconjură textul din toate părţile". Ceea ce ar urmări scriitorul ar fi să ne arate „imensa pletoră a posibilităţilor latente din conflict"[23].

Vederi înrudite, în legătură cu o poetică a conflictului în sens tabular, am dezvoltat, la rândul nostru, într-un eseu monografic din 1971, eseu în care insistam asupra procedeului tipic de „răsturnare a deznodământului". Tot acolo remarcam faptul că „agentul dezordinii" şi al instabilităţii îl reprezintă, de regulă, în opera dostoievskiană, femeile, adică tocmai fiinţele la care voinţa se află în mai mare măsură „la discreţia capriciului şi al arbitrarului"[24].

Preocupări de a emenda punctul de vedere ştiinţific asupra naturii umane, punct de vedere ce întemeiază înţelegerea pe postulatul unui imperiu universal al necesităţii, instaurat cu ajutorul unor legi neîndurătoare ale firii, se conturează şi în reflecţiile meta-ficţionale pe care Lev Tolstoi le dezvoltă în ultimul volum al romanului său *Război şi pace* (1867-1869). De fapt, scriitorul acceptă în parte punctul de vedere ştiinţific, grăbindu-se totuşi să sublinieze că el nu reprezintă adevărul întreg, ci numai o parte a acestuia: „Căci faptul că din punctul de vedere al observaţiei ştiinţifice raţiunea şi voinţa sunt nişte sectoare sau *sécrétions* ale creierului, şi faptul că omul, urmând legii generale, a putut să se dezvolte din fiinţe inferioare, într-o epocă imemorabilă, nu face decât să clarifice dintr-o latură nouă, adevărul de mii de ani recunoscut de toate religiile şi teoriile filosofice, şi anume că, din punctul de vedere al raţiunii, omul este supus legilor necesităţii; dar adevărul acesta nu face ca problema noastră să înainteze spre rezolvare nici cu grosimea unui fir de păr. Căci această problemă mai are o

latură, cea opusă, bazată pe conştiinţa libertăţii"[25]. Pentru a restitui adevărul în întregul său, Lev Tolstoi pretinde să facem deopotrivă loc şi libertăţii umane, în acest joc al forţelor ce îşi dispută controlul asupra sistemelor realităţii: „Reprezentarea unei acţiuni omeneşti, supusă exclusiv legilor necesităţii, fără o cât de mică rămăşiţă de libertate, este tot atât de imposibilă, ca şi reprezentarea unei acţiuni complet libere"[26].

Aparent echilibrată, poziţia lui Tolstoi ascunde totuşi o tendinţă neîndoielnică de a obliga modelul explicaţiei ştiinţifice să bată cât mai mult în retragere; fiindcă legea cauzalităţii – admisă în principiu – este practic reformulată de scriitor, într-un spirit cu totul diferit decât cel promovat de teoria contemporană a ştiinţelor. Tolstoi ne prezintă felul în care funcţionează această lege – la nivelul evenimentelor istorice, deci al unor macrosisteme materiale – nu atât pe baza unui model linear (cauză-efect), cât a unuia, iarăşi, tabular, (scriitorul vorbeşte despre o „infinitate" de cauze mărunte, ce concură la producerea unui eveniment: „ca în orice acţiune practică, nimic nu poate fi delimitat şi totul depinde de o serie de împrejurări fără număr, a căror însemnătate se defineşte într-o singură clipă, de care nimeni nu poate să spună când are să se ivească"[27]). Explicaţia evenimentului se întemeiază, desigur, pe un principiu de natură cauzală, dar dificultatea măsurătorilor, pentru stabilirea stării iniţiale a sistemului, dificultatea unei inventarieri complete a cauzelor ne obligă să vorbim despre un determinism perfect compatibil cu ideea unei relative instabilităţi a sistemului, teză cu adevărat revoluţionară, din perspectiva unei poetici a subiectului. Lev Tolstoi pune de altminteri la îndoială caracterul „ştiinţific" al unei explicaţii clădite pe temeiul unui determinism atât de labil: „ajunsese la concluzia că nu există şi nici nu poate exista vreo ştiinţă a războiului şi că din pricina asta nu există şi nici nu poate exista niciun fel de aşa-zis geniu militar"[28]. Într-o lucrare mai veche a noastră, încercam să înscriem conceptul de determinism pe

care îl avansează Lev Tolstoi în *Război şi pace* sub o rubrică a „determinismului creator", pe care îl socoteam un fel de bergsonism „*avant la lettre*"[29].

Pe linia unor preocupări asemănătoare de poetică a romanului se situează şi reflecţiile cu caracter meta-ficţional din unele romane ale lui André Gide, dar în mod deosebit din *Pivniţele Vaticanului* (1914); cele mai multe din aceste glose teoretice ne sunt servite în cursul substanţialelor colocvii dintre romancierul Julius de Baraglioul şi tânărul său prieten Lafcadio Wluiki, ultimul fiind de regulă cel care se află pe poziţiile cele mai novatoare. A. Gide urmăreşte de fapt să scoată comportamentul uman de sub autoritatea unui model determinist (în care totul s-ar înscrie în schema unei relaţii: motiv-faptă), pentru a-l asocia mai degrabă unui model al aleatoricului, al întâmplătorului (caracterizat printr-o evazivitate accentuată a motivaţiilor comportamentale, prin promovarea, în schimb, a unor fapte perfect nemotivate, denumite de scriitor cu termenul de „acte gratuite"). Repudierea explicaţiei deterministe este cât se poate de transparentă în mărturisirile lui Lafcadio Wluiki: „Nimic nu îmi ridică atâtea obstacole în cale, precum nevoia; nu mi-am bătut capul niciodată decât cu lucruri care să nu-mi fie folositoare"[30]. Aristocratic prin natura lui cea mai adâncă, Lafcadio – ni se spune în altă parte – „nu îngăduise necesităţii să-i impună vreun gest"[31]. Asemenea dezavuări ale modelului determinist, atât de îndrăgit de discursul ştiinţific din veacul trecut, sunt preluate treptat de vocea lui Julius de Baraglioul, inspirat, se vede, de radicalitatea reformelor de poetică a romanului, preconizate de Lafcadio; încât va fi acum rândul lui Julius să explice principiul faptelor arbitrare, într-o convorbire cu Amédée Fleurissoire: „important este ca, ceea ce îl determină să acţioneze, să nu mai fie o simplă chestiune de interes, sau, cum vă exprimaţi voi îndeobşte, ca el să nu mai asculte de nişte motivaţii interesate"[32]. Toate aceste reflecţii îl conduc pe Julius la proiectul

unui roman, în care personajul să săvârşească o crimă fără motiv: „Nu vreau ca această crimă să aibă vreun motiv" – îşi împărtăşeşte el planul lui Lafcadio Wluiki, precizând, mai apoi: „Gândeşte-te! o crimă care să n-aibă drept motiv nici patima, nici vreo indigenţă. Raţiunea lui de a comite această crimă să o constituie tocmai lipsa desăvârşită a vreunei raţiuni"[33].

Cel de-al doilea modernism îşi găseşte în André Gide o voce dintre cele mai autorizate pentru a denunţa, încă o dată, modelul determinist, modelul predilect al discursului ştiinţific.

În sfârşit, seriei de exemple comentate până acum, să-i mai adăugăm încă unul, notabil prin câteva contribuţii teoretice de detaliu, ce conferă acestor teze de poetică a personajului un aspect deopotrivă extrem de elaborat şi foarte personal; este vorba, în speţă, de metoda „progresiv-regresivă" de construire – şi explicare – a personajului, metodă pe care Jean-Paul Sartre înţelege să o opună modelului determinist, de sorginte pur ştiinţifică. Mai ales două dintre principiile de bază ale metodei sartriene merită să ne reţină atenţia: ne gândim întâi de toate la faptul că, departe de a exclude acţiunea mecanismelor cauzalităţii, Jean-Paul Sartre le descrie totuşi cu un spor de suplеţe, în sensul că, pentru el, relaţia cauzală nu se mai lasă structurată cu ajutorul unui model linear, filosoful invocând necontenit problema unor „meditaţii", a unor nivele succesive de concreteţe la care ar trebui să coboare „universalul abstract" pentru a influenţa desfăşurarea unor procese ale realităţii, fiecare nivel al „medierii" încărcând factorul cauzal prim cu noi determinaţii particulare, de natură să confere în cele din urmă conceptului de cauză complexitatea nemăsurată a concretului istoric însuşi: „materialismul dialectic nu poate să se mai lipsească de mediaţia privilegiată, care să-i permită să treacă de la determinaţiile generale şi abstracte, la anumite trăsături ale individului singular"[34]. Conceptul de cauză absoarbe în felul acesta întreaga realitate, într-un spirit

ce prezintă de altminteri unele înrudiri cu vederile tolstoiene; dar este evident că, în virtutea tocmai a complexităţii extreme pe care această noţiune o dobândeşte, ea îngreuiază într-atât calculele şi măsurătorile, încât cu niciun chip nu mai poate fi vorba despre instituirea unor sisteme stabile.

Jean-Paul Sartre recunoaşte aşadar validitatea modelului determinist, dar practic îl subminează, prin chiar supleţea cu care îl concepe. Oricum, metoda progresiv-regresivă prevede – şi aceasta reprezintă cea de a doua trăsătură a sa, asupra căreia doream să insistăm – şi un model alternativ, care pleacă de la principiul că fiinţa umană nu se lasă propriu-zis explicată doar cu ajutorul unor „cauze", ci – mai curând – într-o perspectivă finalistă, prin „scopurile" sale. Fiindcă individul uman se cere înţeles esenţialmente ca un „proiect", ca o eternă depăşire a facticităţii sale de start, spre un câmp al propriilor posibilităţi: „conduita cea mai rudimentară trebuie definită simultan printr-o raportare la factorii reali şi prezenţi care o condiţionează, ca şi prin raportul cu un lucru aşteptat, pe care ea îl ajută să se nască"[35]. Conceptul de „proiect" se constituie de fapt în elementul central al unei teorii generale ce afirmă, în esenţă, statutul fiinţei umane: acela de libertate în act.

Cel de al doilea modernism arată prin urmare o propensiune neîndoielnică pentru modelele explicative non-deterministe, adaptabile sistemelor instabile (cum este, între altele, îndeosebi realitatea umană), străduindu-se să racordeze poetica romanului la aceste desfăşurări teoretice novatoare.

3. Modelul explicativ preconizat de primul modernism se distinge, cum am arătat, printr-o predilecţie accentuată pentru parţialitate; omul de ştiinţă al epocii pozitiviste se dezinteresează pe de-a-ntregul de „cauza primă" a lucrurilor (din perspectiva căreia ar fi, desigur, cu putinţă o depăşire a parţialităţii înspre o viziune totalizatoare), pentru a se concentra în exclusivitate asupra „cauzelor proxime", mai lesne abordabile cu

mijloace experimentale (dar promovând o explicaţie nu atât sintetică, integratoare, cât una segmenţială a realităţii).

Celui de al doilea modernism îi este propriu, dimpotrivă, un efort explicativ îndreptat cu precădere asupra totalităţilor, adică asupra unor structuri ale realităţii de o asemenea complexitate, încât vor ieşi cu putere în evidenţă unele limite inerente ale modelului determinist, ceea ce va face necesară instituirea unui model alternativ al cunoaşterii, ce nu va mai opera cu categoriile gândirii logice, ci cu acelea ale „translogicului" (sau ale „paralogiei", în terminologia lui Jean-François Lyotard).

Şi, întrucât în cadrul acestui paragraf vom recurge în chip exclusiv la exemple împrumutate din sfera reflecţiei teoretice – dar şi a poeticii implicite – datorate unor romancieri români, în intenţia de a pune în evidenţă cât mai apăsat contribuţia românească la elaborarea codului modern al romanului, să spunem că această nouă orientare, spre cuprinderea totalităţii, este ilustrată de pildă de scrierile teoretice ale lui Camil Petrescu. Avem în vedere mai cu seamă tratatul său filosofic despre *Doctrina substanţei*, redactat în cursul anilor 1939-1940 (într-o primă versiune), dar publicat numai postum, în 1988[36]. În primul capitol al lucrării sale („Ontologia concretului") – capitol cu largi şi importante deschideri metodologice – Camil Petrescu enunţă una dintre tezele capitale pe care se clădeşte doctrina substanţei, anume aceea că realitatea necesară (sau, în alţi termeni, concretul istoric) trebuie înţeleasă ca alcătuind un „sistem existenţial" („concretul alcătuieşte deci un sistem existenţial"[37]), o totalitate de un nivel foarte înalt al complexităţii („concretul... prezintă o structură de complexitate fără seamăn"[38]). Principiul de organizare al acestui „sistem existenţial" este – consideră Camil Petrescu – unul de natură organică: „Este o organicitate în sensul că orice dat al acestui concret este condiţionat de toată existenţa, într-un grad care-i conferă tocmai *titlul de existenţă*"[39]. Asupra

atributului organicității, Camil Petrescu stăruie îndelung, arătând că el este în măsură să confere sistemului total al realității o serie de trăsături, în virtutea cărora ordinea acestuia iese din tiparele unei articulări strict logice: „Poate că această ordine depășește o simetrie logică, poate că principiul concretului are nevoie de o formulă mult mai complexă decât formula logică-matematică"[40]. Metoda substanțialistă reprezintă soluția pe care Camil Petrescu o dă acestei cerințe, de a elabora un model alternativ al cunoașterii, superior celui mecanic-determinist, apt să dea seama de totalitățile organice ale existenței concrete. Metoda substanțialistă opune de fapt modelului perimat al gândirii „dialectice" (logiciste), modelul, mult mai evoluat, al înțelegerii integratoare[41].

Tendințe totalizante se afirmă deopotrivă și în cadrul grupării de la revista *Saeculum*, condusă de Lucian Blaga; vederi programatice în această direcție dezvoltă, astfel, Zevedei Barbu, într-o serie de studii. În *Metafizicul, funcțiune integrală a spiritului* (1943), autorul crede a putea distinge un „ciclu dialectic" al valorilor, într-o perspectivă de istorie culturală: „Acest ciclu e fixat de noi în *valoare religioasă*, *valoare științifică*, ca teză și antiteză, și *valoare metafizică*, ca sinteză"[42]. Dacă valoarea religioasă deține hegemonia în Evul Mediu, dacă valoarea științifică își dobândește supremația începând cu epoca Renașterii, valoarea metafizică ar fi privilegiată de timpurile moderne, inaugurate de romantism: „Prin aceasta" – notează Zevedei Barbu – „enunțăm metafizicul ca fundamentala spirituală a timpului și omului actual"[43]. Or, pentru autorul considerațiilor din *Saeculum*, valoarea metafizică – valoarea dominantă a modernității – se cere definită în primul rând pe seama unor funcțiuni integratoare: „În metafizic, orice moment, orice parte se leagă esențial, ducând pe o cale directă la Întreg"[44].

Într-un alt studiu, tot din 1943 (*De la dialectică la existențialism*), Zevedei Barbu urmărește mai îndeaproape

problemele de ordin metodologic pe care le ridică punctul de vedere totalizator, viziunea metafizică; este vorba, mai exact, de caracterul extrem de complex pe care îl posedă structurile totalităţii, precum şi de imperativul de a elabora un nou model al cunoaşterii capabil de a da seama de această complexitate şi, în primul rând, de a justifica antinomiile existenţei: „În lumina acestei pretenţiuni, trebuiesc căutate astfel formele de existenţă ale spiritului, încât acesta să poată cuprinde *totul*; să cuprindă şi să justifice chiar şi *contradicţia*"[45]. Noul model al cunoaşterii, implică prin urmare, în chip necesar, o „logică nouă", o gândire bazată pe paradox, şi care depăşeşte categoriile logicului, pentru a se adapta celor ale concretului: „Kierkegaard doreşte să gândească în categoriile trăirii"[46].

Tendinţele acestea totalizante – asociate cu proiectul de elaborare a unui nou model al cunoaşterii – înregistrează un considerabil avânt, în legătură, de asemenea, cu interesul sporit pentru structurile mitului, interes alimentat mai cu seamă, în spaţiul cultural românesc, de cercetările întreprinse de Mircea Eliade. Funcţia mitului – arată savantul român, în *Aspecte ale mitului* (1963) – este esenţialmente una regresivă, prin care se înfăptuieşte o „întoarcere la origini"; ceea ce presupune, între altele, o abolire a timpului „profan" şi o instituire a unui timp „sacru": „S-ar putea spune, într-o formulă sumară, că trăind miturile ieşim din timpul profan, cronologic, şi pătrundem într-un timp calitativ diferit, un timp „sacru", deopotrivă primordial şi recuperabil la infinit"[47]. Or, timpul sacru etalează particularităţi deosebite radical de cele ale timpului profan, în sensul că, de la o schemă lineară, cronologică (marcată de dinamica trecut-prezent-viitor), se trece la un model totalizant, la eternitate (sau „ne-timp"): „Sensul şi rostul acestei tehnici nu e greu de înţeles; acela care o ia în susul timpului trebuie în mod necesar să regăsească punctul de pornire care, în definitiv, coincide cu cosmogonia (...). Dar mai este ceva şi mai important: ajungem la începutul timpului

şi dăm de ne-timp, de acel prezent veşnic care a precedat existenţa temporală, întemeiată de prima existenţă omenească decăzută"[48]. Retragerea din timpul profan şi accesul la timpul sacru presupune aşadar experienţa unor structuri ontologice mult mai complexe, pentru explicarea cărora mijloacele mecanic-logiciste se dovedesc cu totul insuficiente.

Analiza mitului relevă un proces similar – de înlocuire a unor structuri relativ simple, prin altele, de un grad de complexitate mult mai ridicat, rezultând din unele operaţii totalizatoare – şi la nivelul unor categorii ontologice corelative, cum e aceea a spaţiului. Spaţiul sacru se distinge, astfel, prin trăsăturile sale de „cosmicitate", prin organizare în jurul unui „centru", ceea ce îl opune spaţiului profan, un spaţiu detotalizat, prin excelenţă „haotic"[49].

Dar legile totalizante ale structurilor mitului sunt cu osebire evidente în legătură cu tentativa lor de reprezentare a principiului suprem al existenţei, Fiinţa absolută. Or, mitul pune în lumină tocmai acea însuşire a principiului absolut de a constitui o reunire a contrariilor, o *coincidentia oppositorum*: „Mitul lui Varuna revelă bi-unitatea divină, coincidenţa contrariilor, totalizarea atributelor în sânul divinităţii"[50]. Pentru a înţelege şi explica Fiinţa absolută, este nevoie prin urmare de o transcendere a categoriilor logice, este nevoie de o gândire de tip paralogic.

Reflecţia asupra structurilor gândirii mitice a jucat deci, după cum s-a putut vedea, un rol determinant în cristalizarea noului model al cunoaşterii.

Vom trece în revistă, în continuare, câteva contribuţii majore în direcţia cristalizării deopotrivă a unei poetici a romanului adaptată la noua epistemă; vom lua în discuţie, sub acest raport, câteva puncte de vedere elaborate, aşa cum subliniam mai devreme, în exclusivitate de importanţi romancieri români, în speţă de Liviu Rebreanu şi de Mircea Eliade. Vom zăbovi atât asupra unor elemente de poetică implicită, cât şi asupra unor reflecţii teoretice, risipite în diverse articole

sau mărturisiri publice. Ne vom opri pentru început asupra programului literar al lui Liviu Rebreanu, vizând fundamentarea unui „realism al esenţelor".

În „Addenda" la al doilea volum din *Jurnalul* (1984) lui Liviu Rebreanu[51], Niculae Gheran grupează câteva interviuri şi mărturisiri ale scriitorului, unele ceva mai bine cunoscute, altele rămase aproape uitate în paginile unor publicaţii ale vremii; restituirea tuturor acestor documente este salutară, de natură să producă anumite clarificări necesare cu privire la crezul literar al romancierului. Revelatorii şi instructive ni s-au părut îndeosebi două dintre aceste interviuri, cel dintâi („Printre romancieri, poeţi şi critici") – de fapt, răspunsul la o anchetă literară – apărut în ziarul *Buna-Vestire* din 26 martie 1938, iar, cel de al doilea („De vorbă cu romancierul Liviu Rebreanu"), publicat în *Adevărul literar şi artistic* din 25 decembrie 1938. În ambele, romancierul aduce precizări importante în legătură cu ţelurile şi programul său estetic; Liviu Rebreanu consideră aici oportun să preconizeze o depăşire a formulei realismului tradiţional, ori a naturalismului. El se dezice, cu alte cuvinte, de realismul care „copia sincer, fidel şi fotografic – până la mărunte amănunte, totul"; ar fi sosit momentul ca literatura (şi mai cu seamă romanul) să păşească pe drumul unui „realism nou", al unui *„realism al esenţelor"*[52]. Formula aceasta îşi desluşeşte înţelesul în cadrul câtorva contexte, în care ea este folosită în strânsă relaţie cu ideea „vieţii universale"; printr-un „realism al esenţelor", Liviu Rebreanu are deci de fapt în vedere o tentativă de a capta totalitatea fiinţei: „Romanul este o construcţie de artă care fixează curgerea vieţii (această viaţă care e nestatornică, fluidă, fără tipar). Romanul dă vieţii un tipar care-i va cuprinde şi dinamismul şi fluiditatea"[53].

Interviurile şi declaraţiile publice ale lui Liviu Rebreanu nu duc totuşi nicăieri până la capăt efortul acesta de a defini în chip cât mai strâns conceptul „vieţii", deşi ideea îl obsedează

statornic pe scriitor. Dar o definiţie aproximativă a „vieţii universale" – văzută ca principiu central al „noului realism", al unui „realism al esenţelor" – prinde contur în chiar textul romanelor lui Liviu Rebreanu. Din perspectiva marelui scriitor, „viaţa universală" apare sub înfăţişarea unei măreţe şi cuprinzătoare „sinteze", a unei totalizări depline a Fiinţei, prin care s-ar înfăptui şi s-ar fundamenta întâlnirea extremelor, integrarea elementelor contrastante. Viaţa cea mare – reflectează Titu Herdelea, în romanul *Ion* (1920) – „sunt eu, precum e şi vaca lui Ion sau câinele nostru, ori viermele ce se aşază singur sub talpa mea ca să-l strivesc, sau chiar bolovanul pe care-l izbeşti cu piciorul, precum tot ce este, şi cerul, şi ceea ce este dincolo de cer şi de stele, şi dincolo de acest dincolo, mereu, până-n nesfârşitul nesfârşitului..."[54].

Înainte de a trece la analiza reflexelor pe care acest principiu al totalizării le are asupra poeticii propriu-zise a romanului rebrenian, merită să ne ocupăm, fie şi fugar, de felul în care el modelează viziunea ontologică a scriitorului, cu aplicaţie la romanul *Ion*. Ne va preocupa mai cu seamă felul în care viziunea scriitorului se cristalizează la nivelul unor simboluri ale romanului.

Vom descoperi, astfel, întâi de toate, că asupra spaţiului fictiv al romanului îşi aruncă umbra dominatoare un asemenea element simbolic totalizator, care ne întâmpină (cum urmăm şerpuirile faimoasei şosele „ce vine de la Cârlibaba"), chiar la intrarea în satul Pripas: „La marginea satului te întâmpină din stânga o cruce strâmbă, pe care e răstignit un Hristos cu faţa spălăcită de ploi şi cu o cununiţă de flori veştede agăţate la picioare"[55]. *Crucea* poate fi, desigur, privită şi ca o simplă componentă materială a peisajului, asupra căreia ochiul naratorului să fi zăbovit pentru o clipă, în conformitate cu nişte canoane ale artei realiste. Luând în considerare însă anumite modulaţii ale acestui simbol, modulaţii ce revin cu o insistenţă semnificativă pe parcursul romanului, suntem înclinaţi mai curând să interpretăm crucea din perspectiva unui „realism al

esenţelor", ca pe o imagine ce totalizează extremele: pe de o parte – calvarul, suferinţa şi moartea, iar – pe de altă parte – resurecţia şi afirmarea, în eternitate, a vieţii biruitoare. Valenţele totalizatoare ale simbolismului *crucii* sunt puse în evidenţă, de altfel, într-o cercetare de „arhetipologie generală", de Gilbert Durand, care arată că „simbolul crucii este o unitate a contrariilor, semn de totalizare"[56]. Funcţia totalizatoare a simbolului crucii este reţinută şi de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant: „Crucea are în consecinţă o funcţie de sinteză şi măsură. În ea se întâlnesc cerul şi pământul. În ea se întrepătrund timpul şi spaţiul. Ea este cordonul ombilical niciodată retezat între cosmos şi centrul originar. Dintre toate simbolurile, el este cel mai universal, cel mai totalizant"[57].

Modulaţia fundamentală pe care o înregistrează *crucea*, în cuprinsul romanului, o reprezintă copacul; asupra izomorfismului dintre simbolul *crucii* şi acela al *copacului*, în imaginarul colectiv, atrage de altminteri atenţia acelaşi Gilbert Durand: „Pomul-coloană structurează totalizarea cosmică obişnuită a simbolurilor vegetale, printr-un vector verticalizant"[58]. În romanul lui Liviu Rebreanu, copacul este o imagine asociată, pe rând, printr-un fenomen de detotalizare, când cu una, când cu cealaltă dintre semnificaţiile polare pe care le unificase simbolul-matrice al *crucii*. Vom întâlni, în consecinţă, mai întâi *mărul* de pe pământurile cu atâta trudă dobândite de Ion; este acesta, în esenţă, un loc şi un semn pentru marile întâmplări ale vieţii triumfătoare. Sub *mărul* amintit aduce Ana pe lume, în durere şi în speranţă totodată, pe copilul lui Ion: „Sosi totuşi mai devreme şi de aceea se îndreptă cu merinde spre un măr pădureţ din marginea holdei, să aşeze acolo coşul şi să ia secera, să mai taie şi ea doi-trei snopi. Când se plecă însă să rezeme coşul de trunchiul scorburos, o sfredeli un junghi atât de dureros, parcă o secure i-ar fi despicat burta (...). Prin umbra subţire a mărului, lumina albă pândea tremurându-şi petele străvezii pe corpul chinuit al femeii"[59].

Acelaşi *măr pădureţ* are să reapară şi mai târziu în roman, încărcat cu o semnificaţie simbolică neschimbată (afirmare a valorilor vieţii); sub acelaşi frunziş protector al lui, se consumă scena de dragoste dintre Ion şi Florica, scena în care se săvârşeşte probabil miracolul unei alte zămisliri, a copilului ce avea să vină pe lume după năprasnica moarte a lui Ion. *Mărul pădureţ* rămâne aşadar, şi de această dată, asociat cu semnificaţii euforice, înălţându-se ca un simbol al vieţii triumfătoare: „Trecură prin porumbişte şi se opriră sub mărul pădureţ unde sumanul bărbatului era aşternut pe jos la umbră, ca un culcuş pregătit înadins (...). Frunzele mărului foşneau ca o imputare. Şi imputarea îi aducea aminte de Ana"[60].

Dar silueta *mărului pădureţ* se suprapune în roman peste aceea a altui copac, *nucul*, investit, acesta din urmă, cu semnificaţii disforice, thanatice, prin care se închide cercul simbolic al *copacului* ca loc de întâlnire a contrariilor. Sub un *nuc* – şi sprijinindu-se de trunchiul lui – îşi consumă îndelungata şi chinuitoarea lui agonie Ion, străpuns în coastă, cu sapa, de George, asemeni unui Christ derizoriu: „Văzu (Florica – *n.n.)* băltoaca de sânge lângă grădiniţă, aproape de prispă, apoi dâra roşiatică, spălăcită, ce se întindea până sub nuc, unde Ion zăcea ca o grămadă de carne"[61].

Sistemul de imagini şi de simboluri al romanului (*crucea/copacul*) urmăreşte aşadar să atragă luarea-aminte asupra esenţei însăşi a vieţii, ca unitate a contrariilor.

Principiul totalizării îşi va spune însă cuvântul, la Liviu Rebreanu, nu numai într-o ordine a viziunii ontologice, ci şi – după cum precizam mai înainte – într-una a poeticii propriuzise a romanului; se cuvine notată, în această direcţie, preferinţa făţişă a scriitorului pentru subiecte de o marcată complexitate. Sunt pe deplin revelatoare, astfel, precizările pe care le aduce Liviu Rebreanu, în *Mărturisiri* (1932), cu privire la geneza romanului Ion; fazele succesive prin care a trecut proiectul acestei vaste naraţiuni vorbesc tocmai despre insatisfacţia

scriitorului faţă de structura iniţială a subiectului, mult prea simplă, precum şi despre strădania lui de a-i conferi cât mai multă complexitate: „În anii aceştia s-a născut şi ideea de a completa simpla ceartă între ţărani pentru pământ, care ar fi fost prea monotonă, cu o acţiune secundară, când paralelă şi când împletită cu cea principală, o acţiune care să privească pătura intelectuală din Ardeal şi, în primul rând, familia învăţătorească şi preoţească"[62].

Principiul totalităţii pretinde însă, în concepţia lui Liviu Rebreanu, ca această complexitate epică să fie marcată şi printr-o trăsătură a organicităţii, fără de care ea nu poate să mai prezinte interes; este semnificativă astfel reacţia scriitorului faţă de unul din stadiile manuscrisului, în care subiectul, de o structură deja relativ complexă, nu dobândise încă nota de organicitate râvnită: „N-am avut curajul să recitesc ce-am scris decât peste mai multe săptămâni. Am fost crunt decepţionat. Ieşise ceva cu desăvârşire neorganic. Doar ici-colo unele momente realizate. Prea multe personagii şi episoade, nelegate între ele şi cu acţiunile conducătoare, erau un balast supărător şi ucigător de viaţă"[63].

Cerinţa organicităţii operei de artă, în speţă a romanului, se referă de fapt la echivalarea pluralităţii epice cu o etalare a laturilor diverse ale unui întreg unitar, la înţelegerea ei ca diferenţiere a unităţii în momentele ei constitutive, sau, şi mai exact, ca desfacere a „totalităţii vieţii naţionale" într-o serie de episoade particulare. Principiul totalităţii pare să îl conducă pe Liviu Rebreanu spre elaborarea unei poetici mai curând a epopeii, decât a romanului[64]. O metaforă ce plasticizează admirabil concepţia epică totalizatoare a romancierului ne-o furnizează el însuşi, în *Mărturisiri*: „Vedeam acum în fiecare moment mersul romanului. Începuse a mi se sintetiza în minte ca o figură grafică: o tulpină se desparte în două ramuri viguroase, care, la rândul lor, îşi încolăcesc braţele, din ce în ce mai fine, în toate părţile; cele două ramuri se

împreună apoi iarăşi, închegând aceeaşi tulpină regenerată cu sevă nouă"[65].

Predilecţia accentuată pe care Liviu Rebreanu o arată pentru principiul totalizării face din el un exponent tipic, mai puţin pentru romanul naturalist, pentru romanul celui dintâi modernism, aşa cum se consideră îndeobşte, şi, în măsură mult mai mare, pentru romanul celui de al doilea modernism.

Afirmarea noului model al cunoaşterii a atras însă după sine şi alte asemenea prefaceri, la nivelul unei poetici propriu-zise a romanului; s-a produs astfel o reactivare masivă a unor scenarii epice arhetipale, din sfera ritualurilor de iniţiere. Aventura gnoseologică pe care o tentează omul modern (aceea, cum am văzut, de a ieşi din tiparele şi categoriile logice şi de a accede la o formă superioară de cunoaştere, paralogică) este în cazuri destul de numeroase asimilată schemelor arhaice de instalare în „adevărata cunoaştere"; ne referim fie la schema înlăturării unei legături care astupă vederea („originile acestei teme trebuie căutate în epoca Upanishadelor. Am rezumat mai înainte povestea din *Chandogya Upanişad* despre omul luat captiv de nişte tâlhari şi dus departe de satul său, cu ochii legaţi, precum şi comentariul la această poveste, al lui Sankara: tâlharii şi ochii legaţi îl învaţă pe om că trebuie să descopere adevărata cunoaştere"[66]), fie la aceea a „trezirii" din somnul neştiinţei („Literatura indiană foloseşte, fără a face vreo deosebire între ele, imaginile legăturii, înlănţuirii, captivităţii, sau uitării, neştiinţei, somnului, spre a semnifica condiţia umană; şi, dimpotrivă, imaginile de descătuşare şi acelea de sfâşiere a unui văl, sau de scoatere a unei legături care acoperea ochii, sau ale memoriei, rememorării, trezirii, deşteptării etc., spre a exprima suprimarea, sau transcenderea condiţiei umane, libertatea, mântuirea: moksa, mukti, nirvâna etc."[67]).

Scenariile acestea arhaice ale experienţei gnoseologice fundamentale circulă de fapt în variante multiple, în funcţie de aria culturală de provenienţă (Upanishade, gândirea gnostică etc.). Noi vom încerca să ne oprim, în continuare, asupra unei

proze narative ce pune în mod copios la contribuţie un scenariu gnoseologic de tradiţie gnostică, dublat de comentarii meta-ficţionale revelatorii; este vorba de motivul „Orfeu şi Euridice", din romanul *Nouăsprezece trandafiri* (1982), de Mircea Eliade.

În viziunea lui Mircea Eliade, viziune ce capătă contururi limpezi şi accente caracteristice încă în nuvela *În curte la Dionis* (publicată în 1977), Orfeu nu este, ca în mitul clasic, numai poetul care – prin farmecul inegalabil al cântecului său – izbuteşte să îmblânzească şi să aducă la ascultare fiarele sălbatice, pe „lupi, urşi şi mistreţi". Rostul lui Orfeu este definit de Adrian, pe un plan mult mai înalt, în legătură nu atât cu „fiarele sălbatice", cât mai degrabă cu oamenii, pe care verbul poetic trebuie să-şi propună să-i transforme, să-i înalţe – ca şi pe „lupi, urşi şi mistreţi" – din „starea lor naturală", la condiţia de „oameni adevăraţi". Ceea ce revine de fapt – după cum ţine să precizeze în continuare Adrian – la a „sili omul să se deschidă către spirit"[68], la a-l obliga să se trezească la o nouă conştiinţă.

Aceeaşi obsesie, tipică pentru modernismul înalt, a „trezirii la o nouă conştiinţă", apare şi la Maria Da Maria, din *Uniforme de general* (scrisă în 1971); în cazul ei, tehnicile iniţiatice ale poeziei sunt raportate la o cunoscută schemă arhetipală de sorginte gnostică, aceea a „eliberării din temniţă" a spiritului, ţinut de atâta vreme captiv în bezna ignoranţei: „Când spun: pentru îngeri, nu mă gândesc la îngerii din biserici sau din cer, din muzee sau din cărţile poştale. Cântăm pentru îngerii din noi. Căci fiecare om are în el un înger, nu îngerul păzitor, ci îngerul care geme închis în întunecimile sufletului fiecăruia din noi şi pe care arareori, numai rareori, izbutim să-l descătuşăm, să-l lăsăm liber să-şi ia zborul, să se înalţe, şi atunci, odată cu el, se purifică şi se înalţă şi sufletul nostru, sufletul fiecăruia din noi"[69].

Preluând însă mereu alte sugestii venite din gnoză, Mircea Eliade ilustrează acţiunea de deschidere spre o nouă conştiinţă şi printr-un alt scenariu, acela al unei „treziri din somn". Conform acestui scenariu, Orfeu (marele maestru iniţiator, „Salvatorul" trimis să-i înalţe pe oameni din condiţia lor naturală) este lovit de amnezie, el nu-şi mai aduce aminte ce este şi pentru ce a fost trimis în lume. Or, uitarea este asimilată, în majoritatea cazurilor, *somnului*; în cele mai multe din naraţiunile lui Mircea Eliade, avatarii lui Orfeu nu-şi mai aduc aminte de învăţătura pe care o au de răspândit în lume; de amnezie suferă şi Adrian, din *În curte la Dionis*: „Am înţeles de la început, dar m-am prefăcut că nu înţeleg. Şi a intervenit, ca de obicei, la început un lapsus, apoi altul, apoi amnezia, şi poate nu-mi părea rău, căci, uitându-i numele, uitasem şi mesajul"[70].

Tot un maestru iniţiator amnezic este şi un alt Orfeu al literaturii lui Mircea Eliade, anume romancierul şi dramaturgul Anghel D. Pandele, din *Nouăsprezece trandafiri* (1982). Ca orice „salvator", Anghel D. Pandele se foloseşte de arta lui ca de „un instrument al iluminării", el este convins că „spectacolul dramatic ar putea să devină curând o nouă eschatologie sau o nouă soteriologie, o tehnică a mântuirii"[71]. Eroul deţine, aşadar, investitura soteriologică a lui Orfeu, dar, ca şi Adrian, Anghel D. Pandele va fi atins de amnezie, ceea ce îl inabilitează în funcţiile sale iniţiatice. „Lapsusul" se referă la o împrejurare obscură din tinereţe (eroul avea 32 sau 33 de ani, vârsta deci a lui Christos[72]), când – după o întâlnire cu actriţa care o incarna pe Euridice, într-un spectacol după piesa lui, *Orpheu şi Euridice* – Anghel D. Pandele uită cu desăvârşire, nu numai episodul acesta amoros, ci, mai grav, îşi uită şi ţelurile; astfel, după 1938, el nu va mai scrie drame (ce, prin aspectul lor ritualic, puteau funcţiona în mod optim ca „instrumente ale iluminării"), ci numai romane.

Motivul „amneziei" de care este lovit „salvatorul" se leagă însă, în scenariul inițiatic din gnoză, de la care pornește și Mircea Eliade, de motivul „mesagerului", trimis de puterile înalte pentru a deștepta pe „salvator" din somnul său amnezic și pentru a-l reactiva ca agent al inițierii. Scenariul general al inițierii este descris astfel, de regulă, ca mit al „salvatorului salvat"[73].

Preluând motivul lui „salvator salvatus", Mircea Eliade îl așază la baza subiectului din povestirea *În curte la Dionis*, de pildă; totul se concentrează aici în jurul întâlnirii dintre Orfeu (respectiv, poetul Adrian) și un misterios mesager, a cărui intervenție face ca somnul să se risipească: „Ca să folosesc limbajul teologic – și precizez că-l folosesc numai ca *limbaj*, căci altminteri teologia mi-e indiferentă și poate chiar inaccesibilă – ca să folosesc limbajul teologic, nici mesajul, nici purtătorul lui, mesagerul, nu te pot mântui. Mesagerul te *trezește* numai, te pregătește să descifrezi sensul *personal* al revelației care este pe cale să-ți facă"[74].

În romanul *Nouăsprezece trandafiri*, vindecarea de amnezie a lui Anghel D. Pandele se produce prin intervenția mai multor „mesageri" (Vladimir Serdaru, Niculina, Ieronim Thanase), care recurg la anume exerciții și tehnici anamnetice (dansuri, gesturi, cuvinte, înscenare a unor „mistere" etc.). Mircea Eliade combină aici sugestii provenite din gnoză, cu altele, transmise din folclorul medieval indian (amnezia yoginului Matsyendranath se vindecă, conform unei legende, invocate și de Mircea Eliade, prin dansul discipolului său, Goraknath[75]). Ca rezultat al anamnezei, Anghel D. Pandele se va reîntoarce la teatru, scriind o suită de drame inițiatice (pe care, transcriindu-le, secretarul său, Eusebiu Damian, trece printr-o prelungită și semnificativă stare de insomnie).

În sfârșit, apelând tot la anumite tradiții gnostice, Mircea Eliade prelucrează și un alt tip de scenariu, privitor la poves-

tea legăturii dintre Simon Magul şi Elena. Gnoza vorbeşte despre Simon Magul ca despre un profet itinerant, ce – alături de Elena, simbolul înţelepciunii pogorâte din ceruri, Ennoia – colindă drumurile, răspândind un mesaj gnostic. Motivul „Orfeu şi Euridice" conţine, nu încape vorbă, o aluzie la acest arhetip din gnoză; povestea despre Adrian şi Leana (numele fetei este cu siguranţă simbolic, aluziv, cu atât mai mult, cu cât este de fapt un nume de adopţiune: „Nu mă cheamă aşa, şopti femeia. Oamenii îmi spun Leana, dar..."[76]) nu este, la rândul ei, decât povestea despre nişte profeţi intineranţi, care transmit noroadelor o nouă învăţătură; fiindcă ce altceva face Leana, atunci când cutreieră, pe rând, cârciumile cele mai populare ale Bucureştiului, cântând ascultătorilor fermecaţi arii cu rezonanţă arhaică, pe versuri compuse de Adrian însuşi? Poeziile lui Adrian „le auzi pe străzi, le auzi în întuneric, după miezul nopţii, în grădini şi în cârciumi, pretutindeni unde m-ai trimis să le cânt (...). Am făcut cum m-ai învăţat, continuă Leana. Le-am împărţit. Le-am risipit"[77].

Prin această reactivare a unor scenarii iniţiatice, romanul celui de al doilea modernism se face încă o dată heraldul unui nou model al cunoaşterii, chemat a da seama de marile mistere şi de nesfârşita complexitate a lumii.

BCU IASI/CENTRU

II.

1. Trăsăturile inventariate până acum – şi pe care noi le socotim întru totul definitorii pentru cel de al doilea modernism – aveau drept notă comună faptul că ele se cristalizaseră în egală măsură ca o reacţie îndreptată împotriva cunoaşterii de tip ştiinţific (mai exact spus, împotriva modelului mecanicist şi logicist pe care se întemeiase cunoaşterea ştiinţifică în cursul secolului al XIX-lea) şi ca un efort corelativ de elaborare a unui nou model al cunoaşterii.

În cele ce urmează, vom trece în revistă o serie de alte trăsături ale codului modernist, decurgând – acestea – dintr-o reacţie îndreptată mai curând împotriva unor direcţii de evoluţie a societăţii de tip industrial. Vom avea în vedere, cu alte cuvinte, felul în care sunt soluţionate raporturile dintre subiectivitatea umană, pe de o parte, şi „cele trei cvasi-transcendentalii" (cum le numeşte Michel Foucault) pe care le-a produs era modernă, pe de altă parte. Cele trei „cvasi-transcendentalii" sunt identificate cu „munca, viaţa şi limbajul", iar Michel Foucault apreciază că primele semnalări şi tentative de analiză a lor datează încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea: „Într-o primă fază – care, cronologic, se întinde de la 1775 până la 1795, şi a cărei configuraţie o putem desluşi pe baza operelor lui Smith, ale lui Jussieu şi ale lui Willkins – au fost introduse – sau reintroduse, cu un statut singular – conceptele de muncă, de organism şi de sistem gramatical, în analiza reprezentărilor şi în spaţiul tabular unde aceasta se desfăşura până acum"[78]. Mikel Dufrenne observă însă, pe bună dreptate,

că „pozitivităţile" invocate de Michel Foucault sunt în fond nişte „totalităţi" care se comportă – şi se cer, în consecinţă, tratate ca atare – în felul unor „sisteme" obiective, în raport cu care subiectivitatea umană trebuie să-şi definească statutul: „Mă gândesc la cele trei «pozitivităţi» evocate pe larg de Foucault – viaţă, muncă, limbaj –, a căror percepere a provocat, după el, inventarea ideii de om. Aceste pozitivităţi nu sunt şi sisteme?"[79]. Or, subliniază Mikel Dufrenne, în superbul său eseu *Pour l'homme* (1968), sistemul se defineşte şi funcţionează îndeobşte „fără referire la subiectivitate", sau – altfel spus – ele „se substituie omului", revendicându-se de fapt pe ele însele ca subiect: „În termeni hegelieni, am putea spune că sistemul este subiect, după cum am putea spune în termeni heideggerieni (dar pe care Heidegger i-ar dezavua) că Fiinţa este subiect"[80]. În felul acesta, relaţia dintre subiectivitate şi sistem se va defini în chip necesar ca una conflictuală, cele trei totalităţi având drept trăsătură comună faptul că ele apar de regulă ca „apăsătoare şi nejustificabile, ca nişte întruchipări ale destinului". Mikel Dufrenne vede totuşi unele deosebiri de nuanţă, în felul în care cele trei sisteme impersonale afectează subiectivitatea; după părerea sa, între aceste sisteme, cel al limbii ar deţine un statut privilegiat, „deoarece reuneşte în el două laturi opuse ale sistemului: el predomină şi constrânge, cu toată apăsarea unei necesităţi oarbe şi arbitrare, dar şi impune prin autoritatea logicii pe care te face s-o presimţi în organizarea lui"[81].

Se cuvin făcute, în acest punct, unele precizări; nu stă în intenţia noastră de a pune la îndoială faptul că asemenea relaţii conflictuale au funcţionat şi în decursul perioadei modernismului timpuriu. Dimpotrivă, cercetările de poetică a romanului pun în lumină numeroase situaţii în care conflictul dintre subiectivitate şi sistemul impersonal îmbracă forme dintre cele mai variate. De altminteri, în primele sale faze, legate de secolul al XVIII-lea, societatea de tip industrial se

afirmă în esenţă, pe scena istoriei, sub semnul unei doctrine a individualismului economic, doctrină ce preconiza scoaterea individului de sub umbrela grupului social (precum familia, biserica, breasla ori comunitatea orăşenească) şi investirea lui cu răspundere deplină „în definirea rolului economic, social, politic şi religios pe care îl are de jucat", ceea ce însemna, în ultimă analiză, „o sporire enormă a libertăţii de alegere a individului"[82]. Noua societate – arată Jan Watt, în capitalul său studiu despre *Naşterea romanului* (1957) – „este guvernată de ideea independenţei intrinseci a oricărui individ, atât în raporturile cu alţi indivizi, cât şi faţă de variatele obligaţii cu privire la vechile moduri de a gândi şi de a acţiona, pe care le denotă termenul de «tradiţie» – o forţă ce are întotdeauna un caracter social, iar nu individual"[83].

Această doctrină a individualismului economic (care domină începuturile erei industriale şi, implicit, literatura primului modernism) se asociază însă – după cum arată Jan Watt, în inegalabila lui exegeză asupra poeticii romanului englez din secolul al XVIII-lea – cu un curent înrudit, din sfera vieţii spirituale, cu o doctrină individualistă promovată în speţă de mişcarea protestantă (mai cu seamă prin ramura ei calvinistă). Aşadar, şi într-o ordine a credinţelor religioase, ca şi pe tărâm economic, conflictul dintre subiectivitate şi sistemul impersonal primeşte o rezolvare în favoarea principiului individualist: „Individul este acela căruia îi revine responsabilitatea pentru propria sa orientare spirituală"[84].

Dar, odată cu progresiva consolidare a structurilor sale politice, societatea de tip industrial pune din ce în ce mai mult accentul pe „totalităţile" pe care ea le originează şi care dobândesc tot mai multă importanţă, sfârşind prin a deveni un factor de anulare a individualităţii. Legea economică şi socială de care ascultă, în această fază a evoluţiei sale istorice, societatea de tip industrial, este aceea a „masificării", fapt ilustrat cu precădere de două (din cele şase) trăsături ale „codului

secret" al celui de Al Doilea Val. Avem în vedere fenomenul, pe de o parte, al „concentrării" („industrializarea a revoluționat această situație. Începutul secolului al XIX-lea a fost de altfel denumit epoca marilor încarcerări – în care delincvenții au fost ridicați și concentrați în închisori, bolnavii mintal au fost strânși și concentrați în azilurile de nebuni, iar copiii au fost adunați și concentrați în școli, aidoma cu muncitorii care fuseseră concentrați în fabrici"[85]), iar, pe de altă parte, acela al „standardizării" („În societățile din Al Doilea Val, metodele de angajare, ca și munca, au fost progresiv standardizate... Între timp, mijloacele de informare în masă difuzau materiale care favorizau uniformizarea etc."[86]). În perioada sa de apogeu, societatea de tip industrial dezvoltă tendințe și atitudini de netă factură anti-individualistă, nivelatoare.

Dar, spre sfârșitul secolului trecut și în primele decenii ale veacului nostru, cultura europeană (inclusiv, se înțelege, romanul) se înscrie cu hotărâre pe coordonate noi, definite, între altele, și printr-o puternică reafirmare a subiectivității, împotriva tendințelor coercitive manifestate de sistemele obiective.

Acest proces (tipic pentru perioada celui de al doilea modernism) are desigur o cuprindere foarte largă de aspecte, afectând totalitatea sistemelor în care este angrenată subiectivitatea umană („muncă, viață, limbaj"), dar el interesează deopotrivă și demersul cognitiv. Modelul alternativ al cunoașterii vine să se întregească, astfel, prin noi și inconfundabile trăsături. Primul modernism, cum am văzut, punea – și nu întâmplător – un accent decisiv asupra unei cunoașteri caracterizate, între altele, și printr-o cerință a obiectivității, a „impersonalizării" subiectului gnoseologic, în cadrul activității specifice de cunoaștere. Cel de al doilea modernism va fi însuflețit de tendința, opusă, de a pune în drepturi și de a statua ca subiect gnoseologic (conform paradigmei generale a epocii) – subiectivitatea vie, individuală, cu limitările și cu relativitatea adevărurilor

sale. Această evoluție a reflecției epistemologice este ilustrată nu numai de filosofia de orientare vitalistă (J.M. Guyau, Henri Bergson), cu desolidarizările ei de actul de cunoaștere exclusiv intelectual, abstract („analiza") și cu pledoaria pentru actul de cunoaștere participativ, ce implică și trăirea subiectivă („intuiția"): „Rezultă de aici" – precizează, în acest spirit, Henri Bergson – „că un absolut n-ar putea fi dat decât prin intermediul unei *intuiții*, în vreme ce întreg restul revine *analizei*. Numim aici intuiție, *simpatia* prin care ne transportăm în interiorul unui obiect, pentru a coincide cu ceea ce are el unic și, în consecință, inexprimabil. Dimpotrivă, analiza este operația care reduce obiectul la elementele deja cunoscute, comune așadar cu alte obiecte"[87]. Evoluția de care vorbim este ilustrată însă cu prisosință și de filosofia de orientare existențialistă, prin disocierile pe care ea le operează între un „eu pur" al cunoașterii – dar incapabil de o gândire cu adevărat creatoare și adecvată lucrului – și „eul concret", individual, dar de o excepțională fecunditate, întrucât este pătruns de sevele bogate ale vieții. Tendința de subiectivizare a eului gnoseologic este evidentă, de pildă, în scrierile lui Nicolai Berdiaeff, care – în *Cinq méditations sur l'existence* (1936) – afirmă deslușit: „Orice filosofie de valoare poartă marca personalității autorului său (...). Admițând că nicio filosofie nu poate fi decât o operă a eului, nu înseamnă că, prin aceasta, am cantona filosofia în (cercul îngust) al eului (...). Cel ce cunoaște nu este spiritul universal, ori rațiunea universală, și nici subiectul impersonal sau «conștiința în general»: este eul, omul ca existență concretă, persoana"[88].

Procesul acesta de subiectivizare a conștiinței constă, în cele mai multe cazuri, într-o înscriere a activității cognitive în ceea ce Camil Petrescu numea „orizont individual" al conștiinței, și pe care el îl definea, pe de o parte, ca „orizont senzorial" (înțeles ca rază pe care o pot acoperi organele de simț, în condițiile individuației), iar, pe de altă parte, ca „lărgire a

acestui orizont senzorial prin deplasare": „am numit *orizont individual*, orizontul pe care un individ îl poate realiza prin deplasare"[89].

Acest principiu al subiectivizării va provoca unele restructurări masive în sfera poeticii romanului, îndeosebi în ceea ce priveşte tehnica „punctului de vedere" naratorial, care, în perioada celui de al doilea modernism, va dobândi un caracter puternic „perspectivat", spre deosebire de ceea ce întâlnisem în perioada primului modernism, când, în virtutea premiselor scientiste de la care pornea acesta, în virtutea unei teorii a cunoaşterii ce respingea cu toată fermitatea ideea unui „orizont individual" al conştiinţei, căruia îi opunea ideea situării într-un „orizont demiurgic", al cunoaşterii absolute, „punctul de vedere" narativ era prin definiţie unul „lipsit de perspectivă, fiindcă totul e dat dintr-o dată şi nu dintr-un anumit unghi de viziune"[90].

Fenomenul perspectivării punctului de vedere narativ este semnalat şi de Jean-Paul Sartre, care – în *Questions de méthode* (1948) – vorbeşte despre o dispariţie a perspectivei „privilegiate" în roman (sau, cu alte cuvinte, a perspectivei cognitive înscrise într-un orizont demiurgic): „ne trebuia, dacă doream să dăm seama despre epoca noastră, o trecere de la procedeele romaneşti ale mecanicii newtoniene, la relativitatea generalizată, să populăm cărţile noastre cu conştiinţe pe jumătate lucide şi pe jumătate obscure, dintre care pe unele le putem considera cu mai multă simpatie, dar dintre care niciuna n-ar deţine asupra evenimentului sau asupra sa însăşi un punct de vedere privilegiat"[91].

Dar, pe lângă forma „perspectivării" punctului de vedere narativ, adică a înscrierii într-un „orizont individual" al conştiinţei, procesul de subiectivizare a egoului poate să îmbrace şi alte forme, ca, de pildă, aceea legată de însăşi structura subiectului cunoscător, o structură lipsită cu desăvârşire de atributele universalităţii, caracterizată în schimb printr-o

foarte puternică marcă a unicității. Pentru naratorul din *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), esența subiectivității rezidă, astfel, mai puțin într-un „orizont individual" al cunoașterii, și mai mult într-un anumit *pattern* lăuntric, ce funcționează chiar la nivelul percepțiilor, și care se comportă asemenea categoriilor apriorice ale sensibilității. Conform unui astfel de concept al subiectivității, actul percepției va apărea nu ca o „oglindire", propriu-zis, a lucrurilor, ci ca o transformare a lor, în funcție de un model interior. Pentru a plasticiza acest demers activ al subiectivității, în raport cu realitatea concretă a lucrurilor și a lumii, naratorul recurge la o comparație memorabilă, asemuind virtuțile subiectului cu acele „temperaturi extrem de ridicate, ce au puterea de a disocia combinațiile de atomi și de a-i regrupa apoi într-o cu totul altă ordine, corespunzând unui alt tip"[92].

*

Reflecțiile proustiene marchează însă doar momentul cel mai pregnant al unei direcții și al unei orientări cu caracter cvasi-general în sânul literaturii (dar îndeosebi al romanului) din perioada modernismului târziu; poziția proustiană dă expresie de fapt unui punct de vedere care a fost acela al unei întregi școli (deopotrivă critice, literare și artistice): școala impresionistă. Unul dintre promotorii, în literatură, al unor astfel de atitudini, impresioniste, care contestă principiul unei arte obiective și al impersonalității subiectului creator, a fost și Anatole France, un scriitor pentru care Marcel Proust a nutrit, de altminteri, o foarte vie admirație. Anatole France consideră că artistul creator nu ar putea să depășească tiparele propriei subiectivități, pe care el o asemuiește cu o „temniță perpetuă", din care nimeni nu ar putea să evadeze: „Nu există o critică obiectivă, după cum nu există o artă obiectivă" – susține Anatole France, în rândurile de dedicație pentru

„Domnul Adrien Hébrard", cu care este inaugurată prima serie de foiletoane asupra *Vieții literare* (1899) – „și toți cei care își închipuie că pun altceva decât pe ei înșiși în opera lor sunt victimele celei mai falacioase iluzii. Adevărul este că nu se iese niciodată din sine însuși. Este una dintre mizeriile noastre cele mai grave. Ce n-am da noi pentru a putea să vedem, timp de un minut, cerul și pământul prin ochii fațetați ai unei muște, sau pentru a înțelege natura cu creierul grosolan și simplu al unui urangutan? Dar asta ne e cu totul interzis. Nu ne este dat, asemeni lui Tirezias, să fim bărbați și să ne amintim de a fi fost femeie. Suntem întemnițați în propria noastră persoană, ca într-o închisoare perpetuă. Lucrul cel mai bun care ne rămâne de făcut este, îmi pare, acela de a recunoaște de bună voie această îngrozitoare condiție și să admitem că nu vorbim decât despre noi înșine, de fiecare dată când nu avem tăria de a tăcea"[93].

Poetica impresionistă a romanului constituie unul dintre cele mai caracteristice produse ale perioadei modernismului înalt.

De la o astfel de poetică (impresionistă), se reclamă, într-un mod mai mult sau mai puțin apăsat, diverse formule de roman, pe care le unește această teză a imposibilității de a transcende propria subiectivitate; între ele, se cuvine menționat romanul „personal", formulă ce presupune o renunțare, din partea autorului, la feluritele „măști" ale sale (simple ficțiuni în fond) și o decizie de a vorbi în numele său, decizia de a se conforma așadar unei norme a „sincerității". Evoluția aceasta de atitudine (de la „masca" auctorială, la un discurs al sincerității) este urmărită de Joan Webber, într-un studiu de excepțional interes, *Elocventul Eu* (1968); autoarea își extrage însă exemplele din proza engleză a veacului al XVIII-lea, fiind vorba, deci, de unele anticipări ale cursului pe care îl urmează romanul în perioada celui de al doilea modernism. Ilustrativ pentru formula „măștii", i se pare lui Joan Webber cazul

scriitorului Thomas Browne, a cărui operă *Religio Medici*, deşi scrisă la persoana întâi, nu poate fi socotită ca o autobiografie, în sensul literal al cuvântului: „«Eul» acestei opere nu poate fi definit ca fiind identic cu acela al autorului; el este un construct, un *trompe l'œil*"[94].

La polul opus, Joan Webber menţionează scrierile unor prozatori de educaţie puritană; John Lilburne, de pildă, „refuză să facă orice distincţie între cel care spune Eu în proza lui şi «John Lilburne, aşa cum am fost din totdeauna în propria mea viaţă»"[95].

O cercetare acută asupra modului în care funcţionează această paradigmă a sincerităţii în cadrul celui de al doilea modernism întreprinde Robert C. Elliott, în *The Literary Persona* (1982), lucrare postumă; autorul vede în André Gide pe unul din reprezentanţii de vârf ai romanului de factură personală. El citează în sprijin o serie de însemnări ale lui Gide, din *Jurnal*, care „arată ce poziţie centrală ocupă doctrina sincerităţii în viaţa lui intelectuală şi spirituală şi cât de mult îl preocupă"[96]. După o perioadă de eclipsă, paradigma sincerităţii reintră în actualitate, cu impresionantă vigoare – crede autorul – în cursul anilor '50; din păcate, exemplele cele mai convingătoare pe care le produce în această ordine Robert C. Elliott ţin mai mult de un domeniu al discursului liric, decât de cel al romanului. Adevărul este că, odată cu impunerea codului postmodernist, paradigma sincerităţii începe să se demodeze simţitor[97].

Ceea ce caracterizează, sub raport strict tehnic, această perspectivă naratorială de tip subiectiv, este faptul de a fi *centrată*, atât în sens spaţio-temporal (ca riguroasă localizare a punctului de observaţie), cât şi într-unul psihologic sau ideologic (ca atitudine lăuntrică)[98]. Perspectiva naratorială de tip impersonal era în chip manifest acentrică, povestitorul fiind investit cu atributele ubicuităţii, ca şi cu cele ale omniscienţei, lucru incompatibil cu legea localizării unui centru al viziunii.

În virtutea trăsăturii acesteia specifice – de a fi puternic *centrată* – perspectiva naratorială subiectivă dobândeşte o coerenţă formală, pe care perspectiva impersonală nu o avea. Camil Petrescu va invoca în termeni expliciţi câştigul „unităţii de perspectivă", obţinut printr-o astfel de inovaţie: „Să lămurim şi mai mult ce înseamnă acest mare câştig al *unităţii de perspectivă* pe scena artei romanului (...). Această *unitate de privire* o păstrează de altfel şi marii pictori. Un tablou de artă autentică primeşte lumina dintr-o singură direcţie, sau reflectat, şi mai mult, lumina se degradează în umbră, în raport cu direcţia ei adevărată, cu ora şi locul. Numai începătorii nu ştiu să dea unitate de perspectivă luminii, iar tablourile lor au umbrele anapoda"[99].

Romanul personal va avea însă să îşi dezvăluie în curând unele indigenţe, unele neajunsuri, legate tocmai de restricţiile pe care le aduce cu sine o perspectivă naratorială centrată, restricţii ce pot impieta asupra procesului de construire a sensului. Pentru a compensa aceste neajunsuri, romanul personal se va preschimba în roman „caleidoscopic", specificul acestuia constituindu-l îmbinarea mai multor perspective naratoriale distincte, îmbinare pe seama căreia să se poată înfăptui o operaţiune de totalizare a sensurilor. Un exemplu revelator de roman caleidoscopic trebuie considerat şi *Patul lui Procust* (1933), al lui Camil Petrescu, unde, după cum se ştie, relatarea evenimentelor este încredinţată, alternativ, unui număr sporit de naratori (Doamna T., Fred Vasilescu, Emilia Răchitaru etc.), din coroborarea versiunilor lor conturându-se sensul general al romanului.

Exemplele clasice pentru romanul „caleidoscopic" rămân însă: *Zgomotul şi furia* (1929), al lui William Faulkner, *Cuartetul Alexandria* (1957-1960), al lui Lawrence Durrell ş.a.

*

Preeminenţa pe care o dobândeşte, în perioada celui de al doilea modernism, tehnica perspectivării are loc, aşa cum am mai subliniat, în condiţiile în care gândirea contemporană încearcă să redefinească, pe baze cu totul noi, conceptul însuşi al subiectivităţii. Tendinţa generală este de a scoate în relief întreaga complexitate a acestui concept, subliniindu-se totodată sărăcia şi schematismul tiparelor formale sub care şi prin care ne-au fost descrise îndeobşte procesele sufleteşti.

Într-un astfel de context, conceptul subiectivităţii începe să fie tot mai des discutat în opoziţie manifestă cu ideea de *formă*, explicaţia universului lăuntric fiind pusă sub semnul unui dinamism absolut, sub semnul duratei şi al temporalităţii.

Negaţia ideii de formă se înfăptuieşte, într-o primă instanţă, prin postulatul caracterului efemer al configuraţiilor formale ale vieţii psihice, prin teza aspectului lor procesual. Între poeticienii romanului, Virginia Woolf este aceea care subliniază cu toată vigoarea instabilitatea extremă şi precaritatea structurilor noastre lăuntrice; iată consideraţiile (tipic impresioniste) pe care scriitoarea le dezvoltă în celebrul eseu despre *Romanul modern*: „Cugetul primeşte miriade de impresii – banale, fantastice, trecătoare, sau întipărite cu fermitate de oţel. Sosesc din toate părţile, ca un jet neîncetat de atomi fără număr; şi când coboară, prinzând formă în viaţa de luni ori de marţi, accentul cade diferit de cele precedente (...). Nu ar trebui oare să fie îndeletnicirea scriitorului de a descrie acest spirit schimbător, necunoscut şi necircumscris, oricâtă absurditate sau complexitate ar oferi el, cu cât de puţin amestec străin, venit din afară?"[100]. Înţelegerea trăsăturii de nesfârşită complexitate a vieţii sufleteşti, idiosincrazia faţă de principiul simplificator şi schematizant al *formei* o conduc, practic, pe Virginia Woolf spre un punct de vedere ce preconizează disoluţia cadrelor unitare ale personalităţii, desfacerea acesteia într-o multitudine de euri succesive, a căror viaţă nu durează, de cele mai multe ori, decât o clipă („eul de luni", „eul de marţi", simple efemeride).

Acolo unde asemenea poziţii teoretice ajung să se radicalizeze, asistăm la o negare *de plano* a ideii de structură; viaţa psihică este concepută ca o curgere neîntreruptă, ca o *durată*, pe de-a-ntregul incompatibilă cu cristalizarea unor tipare formale. Pasul hotărâtor, în direcţia unei concepţii destructurante, l-a făcut, nu încape vorbă, gândirea de sorginte vitalistă şi în primul rând curentul bergsonismului. H. Bergson insistă, astfel, în chip semnificativ, asupra caracterului prin definiţie „indivizibil" al duratei, ceea ce exclude de la bun început ideea unor configurări formale, fapt ce avea, de altminteri, să-i fie reproşat cu toată energia de Camil Petrescu: „Nu e mai puţin adevărat, totuşi, că durata bergsoniană, prin indiferenţa ei structurală, nu e un concret autentic – pentru că orice concret e condiţionat de structură"[101].

O contribuţie la fel de importantă la impunerea conceptului de subiectivitate astructurală a avut-o şi şcoala psihanalitică vieneză, mai ales prin cercetările pe care le-a întreprins în direcţia unei explorări a subconştientului, şi care au pus în evidenţă mulţimea unor conţinuturi sufleteşti care nu ajung să capete expresie, rămânând într-un stadiu inform şi haotic. Poeticienii romanului modernist nu au pregetat să-şi însuşească această reprezentare stratificată a conştiinţei, concentrându-şi eforturile în direcţia elaborării unor tehnici narative, apte să înregistreze şi să dea seamă mai ales de acele conţinuturi aflate la un nivel preverbal. Au fost puse, în felul acesta, bazele unei tehnici a „monologului interior", termen originat de romancierul francez Édouard Dujardin; este instructivă definiţia pe care el o dă noţiunii de „monolog interior", într-un studiu faimos, de altminteri („Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain, 1931"). Iată un pasaj revelator, tocmai prin accentul pe care îl pune asupra caracterului inform, nestructurat, al conţinuturilor sufleteşti redate: „Monologul interior, ca orice monolog, este limbajul unui personaj

oarecare, chemat să ne introducă pe o cale directă în viaţa lăuntrică a acelui personaj, fără ca autorul să mai intervină cu explicaţii sau comentarii, şi care, la fel cu orice monolog, este un discurs fără auditoriu şi un discurs nerostit; dar el diferă de monologul tradiţional prin următoarele: în legătură cu substanţa lui, el exprimă gândurile cele mai intime, aflate în vecinătatea inconştientului; în ceea ce priveşte spiritul său, este un discurs de dinainte de orice organizare logică, reproducând gândul în starea lui originară şi aşa cum răsare el în minte; în ceea ce priveşte forma, el se exprimă cu ajutorul unor propoziţii directe, reduse la o sintaxă minimală"[102].

De o popularitate şi mai mare s-a bucurat însă termenul de roman al „fluxului de conştiinţă", termen pus în circulaţie de romancierul american Henry James. În studiul pe care îl consacră acestui procedeu, Robert Humphrey ajunge la următoarea definiţie, similară, de altfel, cu aceea a „monologului interior": „Plecând de la un asemenea concept al conştiinţei, putem să definim literatura fluxului de conştiinţă ca un tip de literatură în care accentul principal este pus pe explorarea nivelurilor preverbale ale conştiinţei, cu scopul mai cu seamă de a dezvălui fiinţa psihică a personajelor"[103].

Prin evoluţia specifică a conceptului de subiectivitate, prin eludarea procedeelor configuraţionale în sfera vieţii sufleteşti, romanul modern vesteşte de fapt criza uneia din categoriile sale formale majore: personajul, ca entitate stabilă a textului narativ.

2. Într-un studiu din 1979, în care îşi propune să ofere o interpretare – din perspectiva unui cod al modernismului – la romanul Virginiei Woolf, *Spre far*, poeticianul olandez Douwe W. Fokkema consideră, nu fără îndreptăţire, că tema principală a acestei naraţiuni, atât de reprezentativă pentru arta modernă a romanului, ar constitui-o actul comunicării. S-ar părea că problema se pune la toate nivelurile, atât la cel al protagoniştilor naraţiunii (ca relaţie de comunicare între personaje),

cât şi la cel al discursului (ca relaţie între narator şi cititor): „Textul descrie cum personajele principale dobândesc în unele momente o subită conştiinţă şi se învârtesc în jurul problemei în ce fel ar putea experienţa lor personală să fie împărtăşită şi altor personaje, precum şi, la un alt nivel, cititorului"[104]. În cele mai multe cazuri, efortul de a comunica sfârşeşte însă – în *Spre far* – printr-un eşec, iar subiectul romanului s-ar constitui – arată Douwe W. Fokkema, pe baza unui succint rezumat – tocmai din însumarea unor asemenea acte de comunicare ratate: „Putem să rezumăm *fabula* romanului, printr-o formulă simplă: (I) Dna Ramsay nu izbuteşte să comunice Dlui Ramsay cele mai preţioase experienţe ale ei; (II) Dna Ramsay moare; (III) Lily, ca un personaj ce se substituie parţial Dnei Ramsay, în cele din urmă doreşte să exprime simpatia ei pentru Dl Ramsay, dar nu i-o poate transmite în mod direct"[105]. În opinia lui Douwe W. Fokkema – căreia ne asociem fără rezerve – acest *pattern* deceptiv ce se conturează pe axa comunicării, în romanul Virginiei Woolf, s-ar explica în linii generale prin sugestia unei imperfecţiuni a instrumentului însuşi al comunicării: limbajul, incapabil de a transmite trăirile cele mai intime. Pentru Virginia Woolf, „o experienţă personală profundă poate să fie redusă la un loc comun, dacă se încearcă o comunicare a ei"[106]. Cu alte cuvinte, expresia verbală nu traduce niciodată cu acurateţe, ea falsifică originalitatea emoţiilor, aşezându-le în clişee comune.

Această viziune în problema comunicării (viziune ce pune în evidenţă tensiunile ce se dezvoltă în perioada modernismului înalt, tensiuni despre care a fost vorba pe larg în preliminariile acestui capitol, între subiectivitate, cu conţinuturile ei inefabile, pe de o parte, şi sistemele impersonale ale culturii contemporane, în cazul de faţă sistemul limbii obşteşti, pe de altă parte) este împărtăşită de o serie întreagă de romancieri de primă însemnătate, din perioada celui de al doilea modernism. La situaţia de criză a comunicării s-a ajuns în primul

rând prin clarificările specifice produse de gândirea modernă în sfera conceptului însuşi de subiectivitate, care a ajuns să se definească exclusiv prin notele sale diferenţiale, prin trăsăturile sale de unicitate. În asemenea condiţii, limbajul a trebuit să facă faţă unor probleme practic insolvabile; să îşi reorganizeze sistemul de semne, în vederea exprimării conţinuturilor inefabile ale subiectivităţii.

Una din analizele critice de o remarcabilă virulenţă la adresa limbajului, în perioada celui de al doilea modernism, este cea datorată lui Henri Bergson. Filosoful supune unei discuţii minuţioase trăsăturile şi funcţiile de bază ale limbajului, în strânsă legătură cu deosebirea dintre cele două moduri ale cunoaşterii: unul, care are drept principiu inteligenţa, şi care dă seama în esenţă despre o lume a lucrurilor neînsufleţite, caracterizat îndeobşte printr-un fenomen de invarianţă, iar celălalt – având drept principiu intuiţia, şi care dă seama de un univers al viului, caracterizat, dimpotrivă, printr-un aspect de irepetabilitate. Pentru Henri Bergson, limbajul – prin prisma originii sale – este chemat să slujească prin excelenţă cel dintâi dintre aceste moduri ale cunoaşterii, respectiv inteligenţei; semnele limbii îl ajută pe om să „se facă stăpân asupra materiei", să manipuleze lucruri asemănătoare unele altora: „limbajul este făcut pentru a desemna lucrurile şi nimic altceva decât lucrurile"[107].

Dar, tocmai prin aceste trăsături ale sale, limbajul se dovedeşte a fi un instrument de comunicare cu totul inoperant, de îndată ce este preluat de către cel de al doilea mod de cunoaştere; fiindcă, din unghiul acestuia, nu mai este vorba de o realitate alcătuită din lucruri asemenea, ci de una alcătuită din fiinţe inconfundabile.

Ceea ce accentuează şi mai mult caracterul inefabil al subiectivităţii este natura ei prin excelenţă dinamică, procesuală, limbajul fiind prin definiţie inapt de a reproduce mişcarea. Fiinţele, aşadar, sunt realităţi prin excelenţă mobile: „Această

realitate este mobilitatea. Nu există *lucruri* gata făcute, ci doar lucruri în curs de a se face, nu există nici *stări* care să se mențină, ci numai stări în schimbare"[108]. Filosofia viului – își precizează Henri Bergson, în altă parte, poziția – se distinge tocmai printr-o eliminare totală a ideii însăși de *lucru*, pe care nu îl tolerează nici măcar în ipostaza de suport al mișcării; nu există, spune el, decât mișcare: „Există schimbări, dar nu există, dedesubtul schimbării, lucruri care să se schimbe: schimbarea nu are nevoie de niciun suport. Există mișcări, dar nu există obiecte inerte, invariabile, care să se miște: mișcarea nu implică niciun mobil"[109]. După părerea lui Bergson, aspectul de procesualitate al vieții nu are nicăieri un caracter atât de pronunțat ca în cazul subiectivității umane, marele examen și marea provocare la care este supus limbajul împingând criza acestuia până la ultimele sale consecințe, dând în vileag neputința lui de a comunica viața lăuntrică: „Dar nicăieri *substanțialitatea* schimbării nu este într-atât de vizibilă, ca în domeniul vieții interioare (...). Adevărul este că nu există un substratum rigid imuabil, nici stări distincte care să se perinde ca niște actori pe o scenă. Există pur și simplu melodia continuă a vieții noastre interioare – melodie care dăinuie, indivizibilă și care va dăinui de la începutul până la sfârșitul vieții noastre conștiente. Personalitatea noastră e chiar aceasta"[110]. Conceput pentru a da seama de lucruri, croit după tipare ale obiectivității, identică mereu sie însăși, limbajul se va dovedi așadar cu desăvârșire inoperant, deîndată ce va fi folosit pentru a exprima procese, dinamica neîntreruptă a subiectivității; cuvântul nu poate să capteze specificitatea însăși a viului: „Dar cuvântul sesizând acest obiect, îl convertește din nou în lucru. Astfel, inteligența, chiar și atunci când nu mai operează asupra materiei brute, urmează obiceiurile pe care le-a contractat în cursul acestei operații: ea aplică forme ce sunt tocmai acelea ale materiei neorganizate. Ea este făcută pentru o treabă de acest gen. Numai o astfel de treabă o satisface pe deplin"[111]. E

bine să notăm însă, în legătură cu această înverşunată campanie polemică împotriva limbajului, că – pentru Henri Bergson – limbajul înseamnă întâi de toate (dacă nu chiar în chip exclusiv) *cuvântul*. Aceeaşi concepţie reducţionistă (restrângerea lui la o sferă a *cuvântului*) este împărtăşită de majoritatea teoreticienilor modernismului, care s-au exersat pe tema crizei comunicării.

Oricum, semnele unei astfel de crize a comunicării au impus experimentarea, după cum se va vedea, a unor limbaje alternative, cu un indice superior de adecvare la specificul conţinuturilor subiective.

Un demers asemănător – critica limbajului verbal, căutarea unor limbaje alternative – este schiţat şi de naratorul romanului proustian *A la recherche du temps perdu*, într-un plan al reflecţiilor metaficţionale. Pentru acesta, funcţia fundamentală a artei şi a literaturii este una de auto-exprimare, creatorul urmărind să dea glas eului său inconfundabil, să pună în rostire accentul cel mai personal cu putinţă. „Un astfel de accent" – subliniază naratorul, referindu-se la compoziţiile lui Vinteuil – „este separat de accentul altor muzicieni, printr-o diferenţă cu mult mai mare decât aceea pe care o percepem între vocea a două persoane, chiar şi decât aceea dintre bolboroseala şi strigătul a două specii de animale"[112]. Dar – insistă naratorul proustian, în repetate rânduri – esenţa aceasta ultimă a subiectivităţii nu se lasă transmisă cu ajutorul cuvintelor; chiar şi în cadrul relaţiilor inter-umane deosebit de apropiate (cum sunt acelea dintre maestru şi discipol, dintre doi amanţi, ori dintre doi prieteni), în măsura în care ele se bizuie pe o comunicare de tip verbal (prin *cuvânt*), pe conversaţie, nu se ajunge niciodată la o comunicare adevărată între suflete; eul profund – cel mai subiectiv, din sistemul eurilor – apare ca „un reziduu real pe care suntem obligaţi să-l păstrăm numai pentru noi înşine şi pe care conversaţia nu-l poate transmite, nici de la prieten la prieten, ori de la maestru la

discipol, nici de la amant la metresă, acest inefabil care diferenţiază calitativ ceea ce a simţit fiecare fiind lăsat în pragul unor fraze unde nu poţi să comunici cu altul, decât mărginindu-te la puncte exterioare, comune tuturor"[113].

Pentru a birui asemenea dificultăţi, arta – ne încredinţează naratorul proustian – trebuie să recurgă la limbaje alternative, de tip non-verbal; în unele pasaje, se concede că doar limbajul muzicii ar avea puterea să aducă sufletele în contact. Operaţia care se impune este una arheologică, întrucât, în concepţia lui Marcel Proust, limbajul muzical reprezintă un stadiu primitiv, de dinainte de apariţia „limbajului vorbit sau scris": „Şi, întocmai cum unele fiinţe constituie cele din urmă mărturii despre forme de viaţă pe care natura le-a abandonat, mă întrebam dacă muzica n-ar fi, tot astfel, exemplul unic de ce ar fi putut să fie – dacă nu s-ar fi inventat limbajul, formarea cuvintelor, analiza ideilor – comunicarea între suflete"[114].

Există însă anumite pasaje, în opera proustiană, în care aceste elemente de critică a limbajului verbal par mult îndulcite, naratorul admiţând finalmente capacitatea – în anumite limite – a cuvântului, de a comunica inefabilul lăuntric. Este vorba de consideraţiile pe care i le prilejuieşte naratorului (în *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*) arta de romancier a marelui Bergotte. Operele acestuia izbutesc să redea în chip satisfăcător accentul personal de neconfundat al scriitorului, dar o astfel de performanţă se datorează propriu-zis nu atât virtuţilor *cuvântului* – care rămâne, în continuare, un instrument destul de rudimentar al comunicării – ci altor elemente, de ordin non-verbal, înglobate în conceptul de limbaj. Naratorul semnalează, astfel, în primul rând, forţa de expresie (net superioară celei a cuvântului) pe care o deţin, de pildă, inflexiunile vocii umane, sau – cum spune el – „calităţile materiale ale vocii", referindu-se, în chip specific, la „sonoritatea diftongilor" sau la „energia labialelor".

Alături de aceste „calităţi materiale ale vocii", naratorul insistă şi asupra unei alte categorii de semne non-verbale, aparţinând deopotrivă limbajului vorbit şi celui scris: „dicţiunea". În cazul aparte al lui Bergotte, se subliniază maniera acestuia de a „psalmodia anumite cuvinte", înşirându-le într-o emisie continuă, „ca pe un singur sunet", ceea ce conferea conversaţiei sale un aer de „preţiozitate, emfază şi monotonie", în vreme ce, în cărţile sale, această manieră se reflecta sub forma unei „continuităţi a imaginilor"[115].

Prin astfel de soluţii, opera proustiană nu oferă mai puţin impresia unei singurătăţi fără leac, lipsită de mijloacele adecvate pentru a se împărtăşi semenilor săi; romanul proustian reflectă cu prisosinţă fenomenul de criză a comunicării, atât de caracteristic pentru modernismul înalt, şi avându-şi originea în accentuarea progresivă a mărcilor subiectivităţii.

*

Critica limbajului este întreprinsă însă, în perioada celui de al doilea modernism, nu numai dintr-o perspectivă a subiectivităţii individuale, a trăsăturilor de unicitate absolută ale acesteia, ci – deopotrivă – şi dintr-o perspectivă a noului concept al realităţii, elaborat într-un spirit de extremă complexitate. Vom înregistra, de aceea, numeroase tentative de a instaura un nou limbaj, apt de a comunica nu doar inefabilul subiectivităţii, ci şi întreaga complexitate a noului concept al realităţii.

Una dintre analizele critice de mare incisivitate şi vehemenţă, îndreptate – din perspectiva menţionată – împotriva limbajului verbal, este cea întreprinsă de Friedrich Nietzsche, în seminalul său opuscul *Naşterea tragediei din spiritul muzicii* (1871).

Două sunt, în linii mari, acuzaţiile pe care Nietzsche le aduce cuvântului şi insuficienţelor acestuia; cea dintâi priveşte

caracterul său preponderent analitic, atomizant, în puternică opoziţie cu tendinţele mai degrabă totalizatoare şi sintetice de care este inspirată noua cunoaştere. Prin însăşi esenţa sa, cuvântul este chemat să slujească unei înţelegeri a lumii având la bază un principiu al individuaţiei; cuvintele limbii desemnează de fapt un şir nesfârşit de esenţe izolate, nu şi Întregul. Tocmai de aceea – arată Nietzsche – se simte nevoia unui alt tip de limbaj, care să redea nu puzderia infinită a lucrurilor sau a noţiunilor, un limbaj care să nu fie doar „o copie a aparenţelor, adică a obiectivării adecvate a Voinţei", ci să exprime Voinţa în chiar generalitatea ei, „fără substanţă, numai ca lucru în sine, nu ca aparenţe, ci oarecum ca sufletul aparenţelor, în chip incorporal". Pentru a răspunde cu adevărat menirii sale, limbajul de tip noţional, înfeudat principiului individuaţiei, trebuie să facă loc unui limbaj de tip simbolic, singurul capabil de a comunica generalitatea. Un asemenea limbaj pare să fie, prin excelenţă, cel al muzicii, consideră Nietzsche: „muzica stârneşte *percepţia simbolică* a generalităţii dionisiace". Virtutea cea mai preţioasă a limbajului muzical ar fi tocmai aceea de a constitui „un limbaj extrem de general".

Dar nu numai printr-un limbaj întemeiat pe *sunet* se poate realiza „percepţia simbolică", ci şi prin cuvânt, totuşi, cu condiţia ca acesta să-şi piardă atributele noţionale, pentru a le dobândi pe cele ale *mitului*, pe care Nietzsche îl socoteşte drept „simbolul cel mai semnificativ". Apelând la *mit*, limbajul capătă „o însemnătate metafizică atât de insinuantă şi de convingătoare, pe care cuvântul şi imaginea singure nu ar fi atins-o niciodată"[116].

Cea de a doua acuzaţie majoră pe care Nietzsche o aduce artelor verbale şi mijloacelor lor specifice de expresie (*cuvântul*) se referă la faptul că acestea ascultă de obicei de o sintaxă care este aceea a gândirii logice, adică a spiritului dialectic. Începând cu Socrate – arată Nietzsche – discursul verbal tinde să se structureze după modelul silogismului logic, ceea ce

fusese de altminteri prevestit de arta tragică a lui Euripide, unde eroul „trebuia să-şi justifice faptele prin argumente pro şi contra"[117]. Acest principiu dialectic de organizare a discursului verbal nu izbuteşte totuşi să comunice adevărurile ultime ale lumii, în ciuda iluziilor pe care şi le face: „E drept că alături de această mărturisire izolată, de acest exces de cinste, ba chiar de îndrăzneală, găsim o iluzie profundă care a apărut pe lume întâia dată în persoana lui Socrate: mă refer la acea credinţă de nezdruncinat, că gândirea, urmărind firul conducător al cauzalităţii, pătrunde până în cele mai adânci abisuri ale realităţii"[118]. Există întotdeauna un punct în care principiul dialectic se va vedea obligat să îşi recunoască limitele şi în care artele verbale vor porni în căutarea unei alte forme de structurare a discursului: „Omul superior şi înzestrat ajunge la mijlocul vieţii sale, în chip inevitabil, la asemenea puncte de limită ale periferiei, unde dă cu ochii de un întuneric absolut. Când, spre spaima lui, vede cum logica, în aceste puncte de limită, se încolăceşte în jurul ei şi îşi muşcă coada – atunci se iveşte în faţa lui forma nouă a cunoaşterii, cunoaşterea tragică"[119]. Acolo unde raţiunea se dovedeşte insuficientă, artele verbale, în năzuinţa lor de a da seama de realitatea paralogică a Voinţei universale – trebuie să recurgă la tiparele mitului: „Când, pentru acest scop, raţiunea nu e suficientă, trebuie pus la contribuţie şi mitul"[120].

Această critică – nu lipsită de accente de vehemenţă – a puterii de expresie a cuvântului era de altminteri anticipată, de pe poziţii foarte apropiate, de Richard Wagner, în reflecţiile pe care el le dezvoltă, pe tema amintită, în celebra prefaţă la ediţia franceză a libretelor sale, introducere ce poartă titlul „Muzica viitorului".

Astfel, plecând de la principiul că rostul artei ar fi acela de a comunica anumite conţinuturi de ordin „concret-subiectiv", Richard Wagner deplânge puterile limitate ale cuvântului de a exprima asemenea conţinuturi, dat fiind procesul istoric de

accentuată abstractizare pe care l-a suferit limbajul verbal: „Ipoteza că primul limbaj al oamenilor trebuie să fi avut o mare asemănare cu cântecul n-ar trebui probabil să pară caraghioasă. În orice caz, dintr-un conţinut complet senzorialo-subiectiv al cuvântului, limbajul omenesc s-a dezvoltat într-un sens mereu mai abstract. În aşa fel că, în cele din urmă, n-a mai rămas decât o semnificaţie convenţională a cuvintelor, din care s-a retras sentimentului orice participare la înţelegere"[121].

Pe de altă parte, Richard Wagner acuză – ca şi Nietzsche – legile de organizare a discursului verbal, „îmbinarea şi construcţia" cuvintelor în discurs; aceste legi sunt îndeobşte cele ale gândirii logice, ale gândirii întemeiate pe conexiuni cauzale: „Pentru a lămuri această nevoie, confirmăm în primul rând particularitatea inextirpabilă a procesului omenesc de percepere, care l-a împins pe om la aflarea legilor cauzalităţii, şi în virtutea căruia, în faţa fiecărui fenomen sugestiv, el se întreabă involuntar: «de ce?»"[122]. Dar conţinuturile pe care arta este chemată să le comunice sunt de aşa natură, încât discursul verbal, pentru a-şi împlini rostul, trebuie să renunţe la organizarea sa după modelul gândirii logice, apelând la altfel de legi, care să asigure o înţelegere superioară: „în felul acesta – cu cea mai mare însufleţire – se abandonează voluntar călăuzirii acelei legi noi după care înţelege aşa de admirabil muzica şi în acelaşi timp – într-un sens adânc – răspunde incomparabil mai corect acelui «de ce?»"[123]. Aceste legi noi de construire a discursului verbal sunt, după Wagner, cele ale unei gândirii paralogice, respectiv ale *mitului*: „Ca sursă ideală de inspiraţie a poetului am crezut prin urmare că trebuie să indic «mitul», această poezie a poporului, care a luat naştere iniţial anonim, pe care, în toate timpurile, o întâlnim tot mereu tratată din nou de marii poeţi ai perioadelor de cultură desăvârşită, căci la mit dispare aproape complet forma relaţiilor omeneşti exprimate numai prin raţiunea abstractă, convenţională, pentru a se arăta în schimb numai omenescul pur,

etern inteligibilul, dar în formă concretă neimitabil"[124]. Limbajul mitului – atrage Richard Wagner atenţia – pretinde alte tipare decât cele ale gândirii logice: „acest limbaj captivează auditoriul, îi stimulează adâncul sufletului cu o intensitate neatinsă de nicio altă artă, relevând o legitate aşa de liberă şi de cutezătoare, încât trebuie să ni se pară mai puternică decât oricare logică, fără ca totuşi legile logicii să fie câtuşi de puţin cuprinse în ea; dimpotrivă, gândirea raţională care se mişcă pe firul conducător al cauzei şi efectului nu găseşte aici absolut niciun sprijin"[125].

Reflecţiile lui Friedrich Nietzsche sau Richard Wagner constituie unul dintre demersurile teoretice cele mai simptomatice pentru modernismul înalt, care, plecând de la premisele unei noi înţelegeri ale lumii (precum şi de la un principiu, cum am văzut mai înainte, al unei subiectivităţi inefabile) dezvăluie insuficienţele grave ale cuvântului, ca instrument de comunicare pentru noile conţinuturi. Perioada celui de al doilea modernism poate fi considerată, în consecinţă, cu deplin temei, o perioadă de „criză a cuvântului" şi de explorare a unor limbaje alternative.

*

În 1928 – anul când apare volumul IV (*Evoluţia prozei literare*) din tratatul său de *Istorie a literaturii române contemporane* – Eugen Lovinescu credea că poate distinge cu limpezime direcţiile de înaintare ale „poeziei epice româneşti", de-a lungul primelor decenii ale secolului al XX-lea. Criticul vorbea, astfel, despre linia unei „duble evoluţii", care se specifica, după părerea sa, pe de o parte ca o evoluţie „de la subiect la obiect", iar, pe de altă parte, ca o evoluţie „de la rural la urban": „Afirmăm, aşadar, chiar de la început, că în sfertul de veac de care ne ocupăm, s-au precizat în sânul poeziei epice două evoluţii de valoare inegală, dar nu mai puţin evidente şi caracteristice, şi anume: o evoluţie, în primul rând, de la rural la

urban, cu înjghebarea solidă a unei literaturi urbane; şi, în al doilea rând, şi cu o importanţă mult mai mare, o evoluţie, normală de altfel şi comună tuturor literaturilor în procesul lor de maturizare, de la subiect la obiect sau de la lirism la adevărata literatură epică"[126].

În ceea ce priveşte „progresul spre obiectivitate", Eugen Lovinescu este de părere că această evoluţie nu are un caracter la fel de hotărât şi de bine conturat în toate cele trei provincii literare româneşti, fiind întrucâtva mai atenuată în Moldova (unde predispoziţia spre subiectivitate constituie o realitate în bună măsură tradiţională, moldovenii fiind în chip structural lirici), dar deosebit de concludentă, în schimb, în Muntenia (unde evoluţia de la subiectiv la obiectiv s-a produs, spune criticul, „pe latură psihologică") şi, mai ales, în Ardeal (unde această orientare s-a impus cu precădere „în latura sa socială şi sub formă realistă").

Teza lovinesciană a evoluţiei „de la subiectiv la obiectiv" – ca direcţie definitorie pentru romanul modern – reprezintă, după părerea noastră, unul dintre cele mai eronate diagnostice literare puse de marele critic, de-a lungul întregii sale cariere. Majoritatea cercetătorilor (atât contemporani cu Lovinescu, cât şi din epocile mai noi) ajung la o concluzie total diferită (şi mult mai adevărată). Sensul real de evoluţie a poeziei epice româneşti – în acord cu drumul urmat de romanul european în perioada modernismului înalt – pare să fie, dimpotrivă, acela de trecere „de la obiectiv la subiectiv". S-a văzut care au fost argumentele lui Camil Petrescu în acest sens: vorbind despre caracterul anacronic al „vechii structuri", raţionalistă şi obiectivă, el întrezărea configurarea promiţătoare a unei „noi structuri", care – atât în filosofie, cât şi în ştiinţe – „se înfăţişează sub semnul covârşitor al subiectivităţii, în locul obiectivităţii"[127].

Mărturiei lui Camil Petrescu îi putem adăuga, între atâtea altele, şi pe cea a lui Anton Holban, care, într-un articol din

1935, considera că „o trăsătură esenţială a timpului actual este subiectivismul"[128].

Cea mai importantă desfăşurare, pe linia aceasta, a subiectivizării structurilor sale, s-a produs, în romanul românesc al celui de al doilea modernism, sub impulsul şi considerabila influenţă a lui André Gide. Extrem de receptivi s-au arătat romancierii români din perioada interbelică mai cu seamă la sugestiile anti-formaliste dezvoltate de romanul gidean, pentru care expresia subiectivităţii în artă este cel mai adesea falsificată, contrafăcută, prin acţiunea îndeosebi a unor legi formale ale operei. Criza comunicării este văzută, prin urmare, de André Gide, la un alt nivel decât cel al cuvântului, la nivelul discursului literar ca atare. Pornind de la inadecvarea adâncă dintre principiul inefabilei subiectivităţi, pe de o parte, şi logica formelor romaneşti, pe de alta, André Gide preconizează, în ultima analiză, o specie de anti-artă (sau de anti-roman).

Se poate spune că directiva gideană care s-a bucurat de cea mai largă popularitate în spaţiul literar romanesc a fost aceea legată de norma „spontaneităţii" discursului românesc. Textele narative ale lui André Gide tind, după cum se ştie, să păstreze caracterul unei confesiuni fruste, lipsită de orice preocupare de „artă", atât în construcţie, cât şi în stil. Literatura lui Gide pretinde a se alimenta în exclusivitate din resursele nesfârşite ale spontaneităţii, ale unei subiectivităţi nepăsătoare la canoanele frumosului. Tipul de operă pe care îl recomandă André Gide (după cum reiese din comentariile metaficţionale din romanul *Les Faux-Monnayeurs*, 1925) e unul în care efortul de organizare artistică şi de respectare a unui cod al genului să fie redus la minimum; iată de ce Édouard va avea în vedere un roman mai degrabă fără *pattern*, un roman „care să nu aibă subiect". Autorul proiectatului roman ar urma să se ferească de orice fel de efort de prelucrare şi de modelare a materiei epice brute: Înţelege-mă; aş vrea ca acest roman să cuprindă totul. Nu vreau nicio tăietură

de foarfeci, pentru a limita, aici mai degrabă decât acolo, substanța lui"[129].

Este locul, aici, să subliniem că – deși, în punctul ei de plecare, opera narativă a lui Marcel Proust se împărtășește din aceleași premise legate de o paradigmă a subiectivității inefabile – totuși, la acest nivel, al structurilor discursive ale romanului, *A la recherche du temps perdu* se reclamă încă de la o poetică a artefactului, ce contrastează puternic cu teza gideană a spontaneității. Romanul lui Marcel Proust – plecând, cum spuneam, de la aceleași premise subiectiviste, ba, mai mult, acuzând, în alt plan, fenomenul de criză a semnului lingvistic – nu va pune însă nicio clipă în discuție efortul artistic – de prelucrare, modelare și construcție – aplicat materialului epic. Dimpotrivă! Sunt bine cunoscute insistențele (mai cu seamă epistolare) pe care Marcel Proust le pune, în a atrage atenția asupra efortului constructiv ce a fost cheltuit, pentru scrierea romanului *A la recherche du temps perdu*; opera aceasta – îi scrie el lui Paul Souday – „este cu atâta meticulozitate «compusă» (...), încât ultimul capitol al celui din urmă volum a fost redactat imediat după primul capitol al celui dintâi volum"[130].

Exponenți deopotrivă de semnificativi ai modernismului literar târziu, André Gide se va separa însă energic de Marcel Proust, prin ofensiva atât de hotărâtă împotriva „artei", a convențiilor romanului, împotriva valorilor de artificialitate, reflectate atât în compoziție, cât și în stil. Această directivă anti-artă, promovată și impusă, cu superioară consecvență, de André Gide, avea să câștige o excepțională popularitate în spațiul cultural românesc. Voga gidismului se va materializa astfel, întâi de toate, în înflorirea unor specii literare non-ficționale, ori în redefinirea codului romanului, în sensul unei valorizări a trăsăturilor de naturalețe și spontaneitate. În perioada interbelică, narațiunea literară tinde adeseori să îmbrace forma *jurnalului intim*. Un adevărat program în această direcție schițează Mircea Eliade, care denunță forma romanului ca pe

o „lucrare confecţionată" şi recomandă, prin opoziţie, forma jurnalului intim, căruia îi descoperă „o valoare omenească mai generală decât a romanului". Este de dorit – consideră, în continuare, Mircea Eliade – ca romanul să înfăţişeze o experienţă umană într-un mod cât mai autentic, „adică nealterat şi fără «literatură»"; or, adaugă autorul, orice operă „confecţionată", orice produs al unui travaliu artistic nu va reuşi niciodată să prezerve savoarea frustă a vieţii[131].

Mircea Eliade nu este însă singurul romancier la care putem întâlni o asemenea profesiune de credinţă în favoarea unei literaturi non-ficţionale; numeroşi dintre colegii de generaţie ai romancierului şi viitorului istoric al religiilor i se asociază în această repudiere a artefactului, a structurilor formale ale romanului, a convenţiilor genului. Idealul spontaneităţii răzbate, de pildă, şi dintr-o mărturisire de creaţie a unui alt romancier, Octav Şuluţiu; iată o însemnare a acestuia, păstrată în jurnalul său intim, sub data de 2 august 1935: „Astă-seară reiau romanul *Far*. Am mare încredere în ce am scris până acum (42 de pagini). Dar în transcriere se va schimba mult. Mi-e teamă că stilul va fi cam artificial, cam forţat. Nu vreau însă *să fac frumos*. Ceea ce aş vrea e ca stilul să fie cât se poate de simplu, mai natural, chiar dacă e un stil frumos. Adică să nu se vadă că e făcut (şi cum e făcut)"[132].

O predilecţie puternică pentru forma jurnalului romanesc, sau – în orice caz – pentru un roman care să compulseze un material prin excelenţă biografic, se poate observa şi la Constantin Fântâneru sau Mircea Damian. Trebuie notat că, în ambele cazuri, se pleacă de la un concept al subiectivităţii de o relativă complexitate, în spiritul celor mai caracteristice tendinţe ale celui de al doilea modernism. Astfel, naratorul din romanul *Interior* (1931) de Constantin Fântâneru pare să ilustreze procesul de destrămare a structurilor organizate ale conştiinţei şi de imersiune în „straturile anarhice" ale inconştientului arhetipal. În ceea ce îl priveşte pe Marin Dogaru, eroul lui Mircea Damian, din romanul *De-a curmezişul* (1935),

complexitatea lui decurge mai curând din refuzul de a-şi asuma rolurile prescrise de societate; Marin Dogaru este în chip structural un anarhist, un răzvrătit etern împotriva legilor şi a ordinii sociale. Eugen Lovinescu găsea oarecare interes acestui tip literar, „al vagabondului incapabil de adaptare, dar nu resemnat ca eroii moldoveni, ci răzvrătit împotriva normei şi a legalităţii, om fără profesie, făcându-le pe toate, călător fără bilet în trenurile ţării şi ale vieţii, ros totuşi de ambiţia de a ajunge sfidând"[133]. Această complexitate a psihismului individual (mai accentuată la C. Fântâneru) se află, desigur, la originea unei opţiuni, atât într-un caz, cât şi în celălalt, pentru o formă de discurs suplă, mobilă, infinit adaptabilă, care este aceea a jurnalului, transcriere imediată a unor experienţe.

Dar cea mai răsunătoare – şi cea mai contagioasă, totodată – profesiune de credinţă în favoarea întoarcerii la „naturaleţă", în favoarea unui roman „fără stil", a unei literaturi care să nu poarte pecetea „literarităţii", avea să vină din partea unui scriitor aflat altminteri în conul de influenţă al proustianismului (mai curând decât al gidismului): Camil Petrescu. Oricât de rodnic va fi fost, pentru Camil Petrescu, exemplul operei proustiene, orientarea anticalofilă nu putea să-i fie indusă, după cum am arătat, de *A la recherche du temps perdu* (operă atât de riguros „construită", aidoma unei „catedrale"), ci – mult mai plauzibil – de programul estetic gidean. În romanul *Patul lui Procust* (1933), Camil Petrescu avea, astfel, să recurgă, în chip sistematic, la naratori neprofesionişti, motivându-şi alegerea printr-un principiu al naturaleţii şi al autenticităţii discursului: „Am avut întotdeauna convingerea – şi azi mai înrădăcinată ca oricând – că «meseria», «meşteşugul» sunt potrivnice artei". Iar unuia dintre naratorii principali ai romanului (Doamna T.), autorul îi furnizează, drept unică şi fundamentală recomandare, principiul sincerităţii liminare şi al indiferenţei faţă de convenţiile şi de codul literar al romanului, respectiv o preocupare doar de exactitate: „Ei, nu zău, cum o să scriu? Am simţit nevoia să devin categoric. — Luând tocul în mână, în faţa unui

caiet, şi fiind sinceră cu dumneata însăţi până la confesiune (...). Un scriitor e un om care exprimă cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie"[134].

Se cuvine totuşi subliniat faptul că, dacă în cadrul gidismului teoretic există o tendinţă vădită de a adopta punctele de vedere cele mai radicale, într-o ordine a practicii literare propriu-zise vechea prejudecată a formei îngrijite îşi va mai spune, în multe cazuri, cuvântul. Oricât de îndârjită ar fi, la romancierii români ai anilor '30, voinţa de simplă referenţialitate a limbajului, este tot atât de limpede şi faptul că ei nu se pot lipsi de un minim de organizare formală. Încât se poate întotdeauna depista o preocupare de ultimă instanţă de a asigura romanului o oarecare coerenţă şi unitate de semnificaţie.

Un asemenea scrupul artistic liminar îşi face, de pildă, simţită prezenţa şi într-un roman supraîmbibat de spiritul gidismului, cum este *Isabel şi apele diavolului* (1930), al lui Mircea Eliade; romanul este, în esenţă, o transcriere, în stilul însemnărilor de jurnal, a unor varii experienţe pe care le trăieşte un tânăr doctor, transpus într-un spaţiu geografic şi cultural exotic (India). Scriitorul simte însă finalmente nevoia de a se înălţa mai presus de aceste trăiri disparate şi discontinui ale doctorului, înscriindu-le într-o poveste unitară despre înfrângerea unui blestem iniţial al sterilităţii spirituale. Efortul acesta de articulare a unui subiect, a unei poveşti globale, ne vorbeşte în chipul cel mai convingător despre persistenţa, în cazul lui Mircea Eliade, a unei prejudecăţi a coerenţei discursive a romanului.

Observaţii asemănătoare ar putea fi făcute şi în legătură cu romanul *De două mii de ani* (1934), al lui Mihail Sebastian; şi această naraţiune se constituie ca un jurnal de experienţă, ca o suită de însemnări zilnice ale unui tânăr evreu din România,

care transcrie anumite experienţe intelectuale şi politice decisive, trăite de el de-a lungul anilor '20 şi '30. Palpitantă prin fiecare notaţie de detaliu, cartea lui Mihail Sebastian plăteşte, până la urmă, la rândul ei, tribut acelei prejudecăţi a coerenţei formale, încât tribulaţiile naratorului dobândesc sensul superior al unei progresive cuceriri a simplităţii, iar fraza finală a romanului are să sune asemeni unei concluzii: „Iată, aici ni se despart drumurile: eşti ceea ce mereu am visat să fiu – un lucru simplu, curat şi calm, cu o inimă egală deschisă tuturor anotimpurilor"[135].

Se pare totuşi că această prejudecată a literarităţii era mult prea adânc înrădăcinată în conştiinţa romancierului modern, pentru a spera într-o suprimare rapidă a ei. De acţiunea acestei prejudecăţi nu a fost cruţat pe de-a-ntregul nici chiar Gide însuşi, în unele momente de intimitate, după cum stau mărturie însemnările lui de *Jurnal* (1939, 1954). André Gide urăşte de fapt dispersarea, după cum reiese şi dintr-o însemnare din 17 mai 1907: „Iată-mă pradă oricăror porniri nemărturisite – de curiozitate, de vanitate... pradă tuturor resorturilor mărunte şi fără nume pe care le ţineam de obicei înlănţuite şi încovoiate, dar pe care, la mine, o slăbiciune nervoasă le lasă uneori să izbucnească... Pe scurt, o stare de anarhie deplină". Acestui fenomen de împrăştiere, scriitorul îi opune prejudecata formei, o acută nevoie de „concentrare": „O după-amiază încă foarte împrăştiată, dar nu neinteresantă. Nu mai are rost să notez tot ce-am făcut şi cu cine m-am întâlnit. Trebuie să însemn aici nu împrăştierile, ci «concentrările» mele" (1 febr. 1907). Atitudinea predilectă a romancierului nu pare să fie aceea de abandon, ci, dimpotrivă, una a „construirii" propriei fiinţe; de unde şi îndemnurile repetate de „a-şi lua în mână propria fiinţă", de a se aduce sub control: „urgentă nevoie să mă iau din nou în mâini" (1912); „nu mai am timp de pierdut; trebuie să-mi dau bine seama de asta şi chiar de mâine să mă iau în mâini" (3 martie 1916); „dorinţă apăsătoare de a mă relua în mâini" (1 sept. 1928) etc. (Pentru toate

aceste citate, am folosit ediţia românească: *Jurnal. Pagini alese. 1889-1951*. Prefaţă, traducere şi note de Sabin Bratu, Bucureşti, Ed. Univers, 1970).

Tirania acestei prejudecăţi a formei subminează, aşadar, din adâncuri, programul modernist de reformare radicală a discursului romanului; pentru a triumfa efectiv asupra acestei prejudecăţi, romanul va mai trebui să aştepte, până când va fi instituită noţiunea de „text". Dar, odată cu aceasta, se pătrunde într-o altă etapă, aceea a postmodernismului.

3. Între „cvasi-transcendentaliile" pe care le introduce epoca modernă, şi în funcţie de care se defineşte *epistema* lumii occidentale, Michel Foucault menţionează (alături de limbaj, ale cărui relaţii cu subiectivitatea le-am explorat în paragraful precedent) şi Munca: „Gândirea care ne este contemporană şi care (...) se află încă puternic dominată (...) de obligaţia colectivă (...) de a deschide un câmp transcendental subiectivităţii şi de a construi (...) aceste cvasi-transcendentalii, care sunt pentru noi Viaţa, Munca şi Limbajul"[136].

De fapt, noutatea esenţială pe care o aduce cu sine civilizaţia celui de Al Doilea Val, civilizaţia de tip industrial, constă în reelaborarea conceptului tradiţional de Muncă sub forma unui concept al Producţiei.

Printre trăsăturile ce definesc sistemul de producţie al erei industriale, Alvin Toffler enumeră şi specializarea, trăsătură prin care societatea celui de Al Doilea Val a înlocuit pe producătorul „bun la toate", printr-un producător ce nu ştie să facă decât un singur lucru, dar cu maximum de eficienţă: „Al Doilea Val a înlocuit ţăranul bun la toate, cu specialistul îngust, dar pretenţios şi cu muncitorul care repetă mereu aceeaşi operaţie, după modelul lui Taylor".

Această tendinţă de specializare – simptomatică pentru industria timpurilor moderne – reflectă, în linii generale, creşterea considerabilă în complexitate a fiecărui segment din

cadrul fluxului de producţie, segmente care încep să reclame – în temeiul tocmai al noii lor complexităţi – statutul unor profesii de sine stătătoare. Fapt observat cu sagacitate de Alvin Toffler, în studiul amintit: „Tot felul de categorii profesionale, de la bibliotecari la vânători, au început să reclame dreptul de a se numi profesionişti şi puterea de a stabili standarde, preţuri şi condiţii de admitere în specialităţile lor". Transformarea simplei munci specializate într-o profesie în înţelesul deplin al cuvântului ar putea fi prezentată în fond ca o trecere de la o muncă de calificare minimală, la munca de înaltă calificare (constând atât într-o serie de abilităţi manuale specifice, cât şi din anumite „cunoştinţe de specialitate", având nu o dată un pronunţat caracter ezoteric, după cum subliniază acelaşi Alvin Toffler: „Ori de câte ori s-a ivit posibilitatea pentru un grup de specialişti să monopolizeze cunoştinţe ezoterice şi să ţină nou-veniţii în afara domeniului lor, au apărut profesiuni"[137]).

Nu încape nicio îndoială că, între muncile specializate care aspiră cel mai mult, în cadrul societăţii de tip industrial, să-şi cucerească un statut de profesie, se numără şi munca literară. Iar unul dintre romancierii care au luptat cu tot dinadinsul pentru a conferi scrisului demnitatea unei profesiuni a fost Liviu Rebreanu. Într-un interviu acordat (în 1935, când împlinea vârsta de 50 de ani) revistei *Facla*, Liviu Rebreanu făcea un bilanţ al luptei şi al campaniilor sale literare din ultimii 25 de ani, apreciind că izbânda cea mai însemnată ar fi constituit-o spulberarea unor prejudecăţi obşteşti privitoare la munca scriitorului şi impunerea acesteia drept „profesie principală", de acelaşi rang deci cu oricare altă ocupaţie productivă. Începutul a fost destul de greu, arată Liviu Rebreanu: îndeletnicirea literară era privită de cei mai mulţi nu atât ca o meserie, cât ca o ocupaţie amatoristică, ce n-ar necesita aşadar calificare similară profesiilor productive: „Adică 90% din scriitori făceau diletantism, iar scrisul era un lux pentru bucuria exclusivă a celor sătui. Din cauza aceasta

era într-o permanentă tânjală şi era firesc să fie astfel, cu toate că generaţia noastră, ajutată de *Viaţa Românească*, susţinea că scrisul este o meserie şi din moment ce inspiraţia s-a terminat, opera de creaţie devine o marfă"[138]. Câtă amăgire era în această apreciere – este o altă problemă; ceea ce merită să reţinem vizează doar inflexibilitatea cu care Liviu Rebreanu a luptat pentru înfăptuirea unei utopii tipice pentru mentalitatea, de fapt, a celei dintâi faze a modernismului.

Odată cu cristalizarea celui de al doilea modernism – care, în concepţia noastră, este expresia unei viguroase disocieri de structurile civilizaţiei de tip industrial, faţă de „spiritul burghez", în general –, odată cu această generalizare a muncii de fabrică asupra tuturor celorlalte tipuri de muncă, redefinindu-le ca Producţie, ocupaţiile creatoare din sfera culturală au început să-şi afirme trăsăturile lor de specificitate. Asistăm acum la o încercare de elaborare a unei noi tipologii a muncii, luându-se ca punct de plecare cunoscuta antinomie (pusă în circulaţie de şcoala sociologică neoromantică, prin O. Spengler, H. Keyserling sau L. Klages) dintre *civilizaţie* şi *cultură*. În ceea ce priveşte procesul de producţie din sfera *civilizaţiei*, acesta este pus de majoritatea comentatorilor în seama inteligenţei tehnice, în vreme ce creaţiile *culturale* şi-ar avea principiul în suflet, adică într-o totalitate ce este de natură să imprime produselor culturale pecetea unor categorii stilistice de adâncime.

Să menţionăm însă faptul că Lucian Blaga consideră oportun să nuanţeze discuţia în jurul termenilor antinomici de *civilizaţie* şi *cultură*, afirmând – în *Geneza metaforei şi sensul culturii* (1937) – că şi produsele civilizaţiei tehnice, cu toate că sunt opere în exclusivitate ale intelectului, vor fi şi ele modelate de categoriile stilistice de adâncime, dar această împrejurare este pusă în exclusivitate pe seama unor presiuni exercitate de structurile *culturii* asupra celor ale *civilizaţiei*: „Aprofundarea atentă a condiţiilor civilizaţiei ne face să conchidem că aspectele *stilistice* pe care le manifestă sunt efectul

unui simplu reflex (...). «Civilizaţia» acceptă această situaţie debitoare, numai sub ploaia de răsfrângeri a «culturii»"[139].

Dar, chiar şi aşa, *civilizaţia* se opune totuşi *culturii* – crede Lucian Blaga –, prin faptul că, în sfera creaţiei tehnice, munca nu se avântă spre un orizont al misterului, în vreme ce, în sfera culturii, munca ar avea drept finalitate inconfundabilă tocmai adâncirea, prin metaforă, a misterului: „Toate aceste fapte de civilizaţie poartă, desigur, la fel cu creaţiile de cultură, o pecete *stilistică*: le lipseşte însă celălalt aspect: *metaforicul*"[140].

Iată de ce conceptul „burghez" al muncii, modelat în funcţie de trăsăturile procesului de producţie industrială şi care sacrifica specificul însuşi al creaţiei literare, va ajunge să fie abandonat, ca nesatisfăcător, de scriitorii din perioada celui de al doilea modernism.

Între trăsăturile modelului „burghez" al muncii, una va intra cu deosebire în colimatorul discuţiilor polemice, dând ocazie unor noi precizări şi disocieri. Este deplânsă, astfel, o anume influenţă a paradigmei producţiei industriale, care a dus la afirmarea unei creativităţi dirijate în întregime de conştiinţă, a unei creativităţi ţinută aşadar sub control şi ghidată pas cu pas de un intelect mereu în gardă. Avem de fapt de-a face cu o creativitate dublată, după cum se poate constata, de luciditate. Dar, în opinia romancierilor celui de al doilea modernism, acest tip de creativitate se dovedeşte în ultima analiză a fi cu totul contra-productiv, împingând creaţia literară spre criză. Soluţia este văzută în regăsirea unor atribute ale entuziasmului creator, stare în măsură să descătuşeze, să pună în libertate puterile năvalnice ale instinctului, ale vieţii. Suprimarea lucidităţii devine astfel condiţia indispensabilă pentru depăşirea impasului, pentru regăsirea izvoarelor autentice ale creativităţii.

Principiul entuziasmului este tratat în numeroase cazuri ca un principiu al „extazului" (sau al „ek-staziei"), adică al

ieşirii artistului din sine însuşi şi al contopirii sale organice cu puterile vitale ale cosmosului. O atare accepţiune poate fi întâlnită de pildă la Ludwig Klages, care vorbeşte despre nostalgia omului modern, despre „setea lui arzătoare de acea ruptură de echilibru pe care cei vechi au numit-o extaz, aleanul ieşirii din sine însuşi, care l-ar arunca din nou, pentru o clipă măcar, în torentul etern al Devenirii vitale"[141].

Alţi autori descriu fenomenul entuziasmului în strânsă legătură cu conceptul (deopotrivă socratic şi goethean) al „demonicului", definit ca o putere cosmică impersonală, ce ia în stăpânire sufletul artistului, purtându-l spre măreţe fapte creatoare, practic fără ştiinţa şi nici meritul acestuia. O discuţie aprofundată asupra conceptului de „demonie" întreprinde Lucian Blaga, într-o lucrare (*Daimonion*) din 1926 (respectiv 1930). La Socrate – arată Lucian Blaga – Demonicul se identifică cu „acel glas lăuntric, noi am spune de dincolo de conştiinţă, care în momente hotărâtoare te opreşte de la anumite fapte"[142]. Dacă demonul socratic era un geniu esenţialmente „al restricţiunii", el devine la Goethe „o putere magică, un duh pozitiv al creaţiei, productivităţii, al faptei"[143]. Adeziunea lui Blaga pare să meargă în sensul accepţiunii goetheene, pentru care demonicul „e o putere, căreia nu-i rezistă nici individul în care izbucneşte, nici mulţimea docilă care îl înconjoară pe acesta. Demonicul lucrează, în mare parte, în întuneric, «inconştient», dar cu atât mai distrugător de zăgazuri. Cât timp privim lucrurile cu ochi pozitivist, suntem desigur obligaţi să afirmăm că demonicul lucrează în oameni ca o putere imanentă. Goethe însă, urmându-şi fără şovăire înclinaţiile mitizante, atribuie demonicului şi oarecare transcendenţă, aceasta îndeosebi fiindcă oamenii pătrunşi de demonie se comportă realmente ca nişte *posedaţi* de o putere ce-i depăşeşte"[144].

Într-un fel sau într-altul, tendinţa de bază a celui de al doilea modernism constă, prin urmare, în a descrie munca artistului şi a scriitorului ca prezentând importante analogii

şi trăsături comune cu creativitatea cosmică în totalitatea ei. Un astfel de model al muncii, de factură prin excelenţă organicistă, este tipic de fapt pentru societăţile de structură arhaică, preindustriale, încât cel de al doilea modernism poate fi privit, pe această latură, ca o mişcare de restauraţie.

O confruntare a celor două modele ale muncii artistice şi literare (luciditate vs. entuziasm organic; respectiv paradigma industrială vs. paradigma arhaică) poate fi aflată şi în unele comentarii eseistice ale lui Thomas Mann, cu o semnificativă insistenţă asupra aspectului de non-productivitate ce caracterizează prima cale, cea a reflexivităţii şi a chibzuinţei. Pentru Thomas Mann, compozitorul Richard Wagner, de pildă, ilustrează un foarte ciudat amestec de trăsături aparţinând celor două modele ale muncii; în operele marelui muzician, se întâlnesc, astfel, „pe lângă lucruri care poartă pecetea inspiraţiei şi a extazului orbesc euforic" (trăsătură ce ţine aşadar de creativitatea inconştientului), şi „atât de multe elemente adânc şi spiritual gândite, pline de aluzii raţional ţesute" (elemente ce ţin, evident, de reflexivitate şi calcul). Admiraţia lui Thomas Mann se va îndrepta, în chip semnificativ, nu în direcţia căii „burgheze", a „mersului înţelept de pitic", pe care îl presupune hipertrofia lucidităţii şi a reflexivităţii şi „o extraordinară inteligenţă", ci spre „extremismul neburghez" al firii creatorului, spre creaţia „prin transă ori prin mijloace demonice"[145].

Aceeaşi îmbinare de trăsături aparţinând celor două modele antinomice ale muncii sunt surprinse de Thomas Mann şi la Goethe, care, în anumite împrejurări, manifestă o „trăsătură de precauţie şi încetineală, o răbdare a gestaţiei (ce) nu pot fi separate de geniul său[146], pentru ca, în altele, să vădească o tendinţă spre „exaltare", o atitudine de „discreditate a formei", o „afirmare a haoticului", ce aşază creaţia sub un regim al instinctului şi al organicităţii[147]. În opinia lui Thomas Mann, doar cea de a doua cale poartă însemnele râvnite ale adevăratei fecundităţi.

Opoziţia dintre cele două modele ale muncii devine una din temele capitale ale romanului *Doctor Faustus* (1947), text cu valoare programatică pentru căutările şi soluţiile celui de al doilea modernism. Problema este abordată aici, pentru prima oară, în legătură cu cea de a doua conferinţă („Beethoven şi fuga"), din faimosul ciclu de patru prelegeri ţinute de Wendell Kretzschmar la Kaisersaschern. Conferenţiarul evocă aici două stadii istorice din evoluţia artei, vorbind mai întâi despre *epoci de cult* (în cadrul cărora muzica era integrată unui ansamblu liturgic) şi despre *epoci de cultură* (corespunzând unui proces de secularizare a artei, de „separare a ei de serviciul divin"). Prin intrarea ei într-o asemenea *epocă de cultură*, muzica avea să-şi piardă însă (aşa cum glosează Adrian Leverkühn) una din trăsăturile ei cele mai productive, *naivitatea* („ceea ce ne lipseşte este tocmai asta, naivitatea"), creaţia dobândind pe această nouă treaptă (care e „treapta civilizaţiei") un caracter prin definiţie conştient, reflexiv. Oricum, transformarea ce are loc (înălţarea de la „naivitate" la reflecţie) conferă muncii creative (după părerea lui Kretzschmar, dar şi a lui Adrian) un aspect chinuitor de contra-productiv, după cum o atestă şi apariţia lui Beethoven, în uşa camerei sale, pe vremea când lucra la *Missa*: „Uşa se deschise brusc şi în prag apăru Beethoven – şi în ce hal? Cum nu se poate mai groaznic! Cu îmbrăcămintea în dezordine, cu faţa răvăşită de te înspăimânta, cu ochii iscoditori, dar absenţi, năuci (...), făcând impresia că ar fi ieşit dintr-o luptă pe viaţă şi pe moarte cu toate spiritele rele ale contrapunctului"[148].

Cele două modele ale muncii sunt luate din nou în discuţie, în cursul dramaticei întrevederi dintre Adrian Leverkühn şi Diavol. Întâlnirea are loc într-un moment în care Adrian sesiza întreaga amploare a fenomenului de sterilitate ce afecta arta modernă, fenomen provocat de calea pe care creativitatea înţelegea să o urmeze, şi care era aceea a „înţelepciunii" şi a „criticii dizolvante". Depăşirea crizei este văzută de romancier

printr-o reîntoarcere la simplitate, la elementar, la spontaneitate, printr-o regăsire a „barbariei" rodnice din începuturile culturale. Promisiunea pe care Diavolul i-o face lui Adrian, în scena pactului, vizează tocmai recuperarea puterilor uitate ale „entuziasmului": „Cine mai ştie astăzi, cine mai ştia chiar în evul clasic ce-i aceea inspiraţie, ce-i aceea autenticul, străvechiul, primitivul entuziasm, entuziasmul nevătămat de nicio critică, de nicio chibzuire paralizantă, de niciun control ucigător al raţiunii – cine mai ştie ce-i aceea divinul extaz? (...) Dacă diavolul detestă ceva, dacă există în toată lumea asta ceva care nu poate să înghită, e critica dizolvantă. Ceea ce vrea, ceea ce promovează el e tocmai triumful împotriva ei, nechibzuinţa irupând strălucitoare"[149].

Arta şi romanul celui de al doilea modernism manifestă aşadar o foarte puternică aprehensiune pentru paradigma „burgheză" a muncii (caracterizată prin conştiinciozitate, efort răbdător, înaintare prudentă şi „cu pas de pitic"); creaţia este văzută deci mai puţin ca *producţie*, şi – într-o măsură copleşitoare – ca extaz şi descătuşare irepresibilă a instinctului artistic.

4. În sfârşit, cea de a treia clasă de „cvasi-transcendentalii" în funcţie de care se defineşte pe sine subiectivitatea, în cadrul celui de al doilea modernism, este aceea a Vieţii. Ceea ce se cere subliniat de la bun început este faptul că societatea de tip industrial, în fazele iniţiale de dezvoltare ale ei, manifestă o tendinţă dintre cele mai puternice de a înscrie existenţa omului din ce în ce mai mult într-un sistem de structuri artificiale, care au luat treptat locul structurilor naturale şi ale Vieţii. Odată cu cel de al doilea modernism, asistăm la o schimbare radicală de direcţie, prin care cultura umană îşi propune să restabilească şi să redescopere contactele ei uitate cu Viaţa.

În această privinţă, noua filosofie, modernistă, a Vieţii, se opune întru totul spiritului imobilist burghez, caracterizat printr-o anumită înclinaţie spre stabilitate, printr-o accentuare a elementelor de trăinicie şi stabilitate, printr-o puternică reticenţă în faţa schimbărilor. Burghezul este o fiinţă socială prin excelenţă şi ceea ce îl defineşte, mai presus de orice, este atitudinea lui neîncrezătoare şi extrem de precaută faţă de forţele necunoscute ale Vieţii. Cadrul predilect de referinţă pentru spiritul burghez îl reprezintă ordinea statornicită a societăţii, iar nu dezordinea infinită şi în permanentă prefacere a Vieţii.

Acest reflex – de eludare a sistemelor naturale din care el face parte, de eludare a Vieţii – nu este, la drept vorbind, unul în exclusivitate burghez, ci al individului slab dintotdeauna. Friedrich Nietzsche îl descoperea încă la grecul epocii clasice, al epocii homerice, la care surprindea aceeaşi fereală în faţa „ororilor existenţei", precum şi reacţia de a locui în nişte iluzii liniştitoare: „Acum parcă s-ar deschide în faţa noastră muntele fermecat, Olimpul, şi îi vedem rădăcinile. Grecii cunoşteau şi simţeau spaimele şi grozăvia existenţei. Pentru a putea suporta viaţa, trebuiau s-o mascheze prin creaţia onirică olimpiană"[150]. Ceea ce îl individualizează pe burghezul epocii moderne sunt numai formele specifice sub care se înfăţişează, pentru el, aceste „simulacre" ale vieţii. Una dintre formele cele mai frecvente este aceea a refugiului într-un pachet de habitudini.

Modernismul târziu se distinge, pe această latură, tocmai prin promovarea unei filosofii a refacerii contactelor directe cu viaţa, ceea ce presupune, întâi de toate, o destrucţie a reductelor artificiale, o luptă împotriva falselor structuri cu ajutorul cărora este disimulat fenomenul existenţei. Personajul reprezentativ pentru cel de al doilea modernism devine, în acest sens, individul care „tulbură" existenţele tihnite, care provoacă subversiuni şi care face să se clatine reperele stabile, punctele

de sprijin, lăsându-i pe oameni fără nicio apărare în faţa năvalnicei vieţi.

Literatura în care vom întâlni figurile cele mai interesante de asemenea adversari ai ordinii instituite (indivizi al căror comportament dobândeşte, nu o dată, trăsături antisociale, tendinţa specifică fiind aceea de a refuza rolurile şi de a adopta stilul outsiderului sau al vagabondului) este, din nou, cea gideană, a cărei influenţă asupra romanului românesc a fost, şi pe această latură, considerabilă. Una din contribuţiile majore ale literaturii gideene, în procesul de asimilare a unui model al non-conformismului, a constituit-o pledoaria sa pentru plecări, pentru ruptura de tot ceea ce începe să te lege, pentru un exerciţiu de disponibilitate. Lecţie ce nu a rămas fără ecouri, în spaţiul cultural românesc; avem în vedere, în speţă, vasta operaţie de de-sentimentalizare a romanului românesc interbelic, ce se înscrie – sub inspiraţie gideană – pe coordonate ale trăirismului. Evident că gidismul nu poate fi considerat drept factorul exclusiv care să fi contribuit la o astfel de evoluţie; un rol cel puţin la fel de important îl va fi avut, nu încape îndoială, şi „noul umanism", preconizat de Giovanni Papini, scriitor pentru care romancierii români ai anilor '30 au nutrit o vie admiraţie. Nu e mai puţin adevărat însă că personajele unor romane gideene (Lafcadio Wluiki, din *Pivniţele Vaticanului*, 1914, ori Michel, din *L'Immoraliste*, 1902) au oferit exemple dintre cele mai molipsitoare pentru un sine ce se vrea eliberat de ataşamente sentimentale.

Sub acest raport, personajele care – în romanul românesc interbelic – se situează în cea mai pură tradiţie gideană sunt, cu siguranţă, cele ce populează naraţiunile lui Mircea Eliade. În *Întoarcerea din Rai* (1934), de pildă, atât Pavel Anicet, cât şi David Dragu trăiesc o foarte vie obsesie a disponibilităţii, pe care ei o văd însă ameninţată de legăturile sentimentale în care sunt prinşi; iată în ce termeni înţelege David Dragu să exorcizeze înrobirea sentimentală: „Mie îmi place ce faci tu:

iubeşti fără să-ţi pese, faci dragoste şi bună ziua cucoană; tu nu eşti sentimental, tu eşti cel mult un afemeiat vulgar, căruia îi place posesiunea a cât mai multe femei (...). Într-un anumit sens, tu ai despre dragoste aceeaşi concepţie pe care o are şi Emilian, şi pe care, îţi spun drept, o apreciez enorm. Emilian crede că singura dragoste perfectă este cea a prostituatelor: numai ele nu te angajează la nimic: actul, plata şi la revedere. Tu nu ai complicaţii sentimentale, tu nu suferi drame pasionale"[151].

Aceeaşi nevoie de dezangajare sentimentală şi de refacere a disponibilităţii o vom regăsi la Alexandru, unul dintre personajele romanului *Huliganii* (1935), carte pe care scriitorul o prezintă, de altminteri, drept „episodul al doilea din ciclul *Întoarcerea din Rai*"; ca şi David Dragu, Alexandru mărturiseşte aceeaşi oroare faţă de marile angajamente pasionale: „Mi-e groază de orice complicaţie sentimentală, de acele orori fără sens. Mă interesează cu totul altceva în viaţă. În ceea ce priveşte iubirile sufocante, apăsătoare..."[152].

Principiul disponibilităţii îmbracă la André Gide, ca şi la romancierii din descendenţa sa, şi alte forme, între care aceea a dorului de aventură, a gustului de a părăsi locurile devenite familiare, a curiozităţii pentru orizonturile încă necercetate; toate acestea trebuind să triumfe asupra înclinaţiei (specific burgheze) de a se „înrădăcina". Este locul, din nou, să precizăm că asemenea îndemnuri au putut fi cu siguranţă induse scriitorilor români şi de romanul lui Giovanni Papini, *Un om sfârşit* (1912), roman extrem de popular în perioada dintre cele două războaie mondiale. Există numeroase amănunte (motivul „ispitirii", de pildă) care ne trimit cu gândul la o tradiţie de sorginte mai degrabă gideană. Aversiunea tipică a literaturii lui André Gide faţă de ratare, fie din pricina lipsei de cutezanţă, fie din aceea a nevoii de înrădăcinare, această adâncă aversiune, aşadar, pentru refugiul din calea vieţii este în chip superior ilustrată, în spaţiul cultural românesc, de

personajele lui Mircea Eliade; prin reacţie faţă de imobilismul burghez, doctorul (din romanul *Isabel şi apele diavolului*, 1930) are să dezvolte o adevărată pedagogie a aventurii. Îndemnul de care ascultă în esenţă doctorul este acela de a destabiliza vieţile: „Aceeaşi ispită de a turbura, de a strecura îndoieli, de a chema conştiinţa libertăţii într-o existenţă (...) stupidă"[153]. Mânat de un astfel de demon, al „coruperii", doctorul se va strădui, mai întâi, să stârnească în cumpătata Leanor un gust al non-conformismului („un sclipăt", „o nebunie", „un mister"). Ulterior, el va purcede cu hotărâre la „ispitirea" lui Tom, luptând pentru a-l determina „să părăsească oraşul pentru lume".

În sfârşit, principiul disponibilităţii îşi găseşte un teren fericit de afirmare şi în planul nesocotirii convenienţelor sociale. În romanul lui Mircea Eliade, *Huliganii* (1935), elementele acestea ale unei conduite anti-sociale îmbracă forma, întotdeauna provocatoare, a „huliganismului"; o lămuritoare profesiune de credinţă, în această direcţie, rosteşte Alexandru: „Ţi-am mai spus că nu mă intimidează nicio etichetă, adică niciun şantaj. Eu sunt şi rămân aşa cum vreau eu să fiu. Pot călca orice lege, în afară de legea fiinţei mele, pe care n-o cunosc decât eu...Dar niciun şantaj nu poate avea priză asupră-mi. Nu mă las şantajat nici de milă, nici de prietenie, nici de morală, nici de cuvântul dat (...). Eu am trecut demult peste asemenea superstiţii. Am zvârlit de mult vechiturile aceste peste bord"[154].

Elemente concludente ale unei conduite non-conformiste au fost recunoscute şi în legătură cu unele personaje ale lui Mihail Sebastian; Buţă, de pildă, este – în *Oraşul cu salcâmi* (1935) – un adolescent cu viguroase manifestări de sfidare socială (distracţia lui principală constă în a sustrage cărţi, de sub privirile inutil vigilente ale librarilor).

Ecouri ale unei morale gideene a disponibilităţii pot fi surprinse până foarte târziu, chiar şi în romane ale anilor '50,

cum este *Străinul* (1955), al lui Titus Popovici; reacţiile tipic gideene de „scandalizare" a societăţii vor fi însă absorbite aici de un tip de comportament mult mai complex ce va avea să se specifice drept „atitudine revoluţionară". Dar aluviunile gideene mai sunt, totuşi, uşor de recunoscut, mai cu seamă în atacurile pe care Andrei Sabin le îndreaptă împotriva ipocriziei sociale (împotriva, de fapt, a „rolurilor"). Iată ce notează eroul, în jurnalul său intim: „Ipocrizia mă scârbeşte mai mult decât orice. E un chin pentru mine să vorbesc la ora de religie despre Dumnezeul unic în trei ipostaze, fără să strig că eu nu cred în toate astea"[155].

Refugiul din faţa vieţii, refugiul în anumite simulacre ale vieţii îmbracă însă deopotrivă şi forma (care, iarăşi, nu caracterizează numai spiritul burghez) a adăpostirii în ordinea ierarhică a sistemului social. Ceea ce constituie în fond un mijloc de a eluda Viaţa.

Soluţiile oferite de romanul celui de al doilea modernism sunt pe această latură, ca şi mai înainte, în chip esenţial distructive; ceea ce se urmăreşte este o resubiectivizare a existenţei, concept pe care Alexandru Ivasiuc l-a denumit cu termenul de „radicalizare".

În nuvela *Corn de vânătoare* (1972), spiritul „radical" este tânărul Mihai, nobil ereditar de Giuleşti; ceea ce-şi propune el, dintru bun început, este să trăiască „în afara" sistemului, ascultând de o relaţie imediată cu realitatea. Speră că o astfel de evadare din sistem ar fi cu putinţă printr-o intrare a lui în viaţa monahală, adică într-un spaţiu al credinţei vii; dar, curând, are să descopere că s-a înşelat, că – şi aici – puterea aparţine tot sistemului: „Viaţa severă, monahală, cu regulile ei de fier îi amintea aproape ritmul sigur al mişcării turmelor şi al schimbării anotimpurilor. Viaţa oamenilor în străvechea instituţie a bisericii se aseamănă naturii, oamenii trudind şi suferind să se şteargă aşa cum se ştiu şterge pomii în pădure şi ierburile pe câmp"[156]. Până la urmă, dorinţa de putere a lui

Mihai este prea mare, pentru ca el să nesocotească şi să eludeze sistemul şi să se valideze „în afara" lui; eroul devine cancelar al coroanei şi luptă tocmai pentru o consolidare a „ierarhiilor" feudale, pentru ca „ordinea să fie instaurată definitiv în principat"[157]. Mihai mai cunoaşte însă fugare momente când iese victorios nu datorită sistemului, ci prin el însuşi, ca, de pildă, în clipa scurtă când – în timpul celei de a doua vânători – se produce un început de rebeliune a nobilimii: „Era o nespusă plăcere în gustul sărat al fricii pe care-l simţea din nou pe limbă, era din nou *el*, cel ce nu se numea pe sine, împotriva tuturor celorlalţi, conştient că este el până la ultimul mădular. Voinţă şi hotărâre, imbold la acţiune iute. Ca să fie, trebuie acum cu adevărat, nu prin titlurile sale, să fie deasupra tuturor, pentru că numai deasupra se poate supravieţui"[158].

Aceeaşi înstrăinare de viaţă, printr-o locuire în mecanismele puterii şi în structurile ierarhice ale societăţii, se poate observa la un alt personaj al lui Alexandru Ivasiuc: Ion Marina, din *Cunoaştere de noapte* (1969). Produs desăvârşit al mecanismelor puterii, Ion Marina are să apară însă, deopotrivă, şi ca o victimă a acestora, în sensul unei puternice „abstractizări" lăuntrice. Ceea ce este ilustrat mai cu seamă prin reacţiile pe care el şi le descoperă într-o situaţie „aberantă" faţă de cursul altminteri neschimbat al vieţii lui, o situaţie ce nu mai ţine de angrenajele puterii, ci mai degrabă una de imediateţe a raporturilor cu viaţa. Este vorba, mai exact spus, de vestea dramatică pe care o primeşte Ion Marina, la un moment dat, în legătură cu boala incurabilă de care ar suferi soţia lui, Ştefania: „Acum" – îi comunică medicul sentinţa necruţătoare – „cel mai important lucru este starea psihică a bolnavei. Încolo, nu mai e nimic de făcut. Trebuie menţinută aşa, să se simtă cel puţin bine, măcar până nu apar durerile. Să i se spună că totul va decurge bine, că nici măcar nu e nevoie de operaţie, aşa cum s-a crezut la început. A fost o greşeală şi lucrurile se vor aranja de la sine. Cel mai important lucru rămâne starea

ei psihică, să nu fie împinsă spre disperare"[159]. Readus, cu atâta brutalitate, pe un teren al omenescului şi al sensibilităţii, Ion Marina va afla despre sine – nu fără stupoare – că nu mai are capacitatea de a conferi evenimentului un sens intim şi personal, de a-l resimţi în chip plenar şi profund. Aşa cum, pentru eroul din *A la recherche du temps perdu*, moartea bunicii rămâne o idee abstractă, o idee de care sensibilitatea protagonistului (amorţită, sub o crustă a habitudinilor) nu ia cunoştinţă decât cu mult mai târziu, tot astfel, pentru Ion Marina, moartea iminentă a soţiei sale rămâne, la rândul ei, o abstracţiune: „ea nu prindea faţă, rămânea ciudat de abstractă"[160]. Eroul trece printr-o lungă şi chinuitoare criză, atunci când îşi dă seama că „nu-şi putea reprezenta moartea nevestei sale"[161]. Această gravă – şi alarmantă – carenţă a interiorităţii şi a omenescului este pusă de scriitor pe seama dezumanizării produse de angrenajele puterii; fiindcă, într-adevăr, în virtutea funcţiei sale, Ion Marina aparţinea unei complexe ierarhii sociale, modul lui de participare rezumându-se la „a-şi face datoria". Ion Marina urmează, astfel, pe această latură, sfaturile pe care le primise de la rutinatul Valeriu Trotuşeanu, care îi ceruse să se supună comenzilor transmise de ierarhie, suprimând cu totul, în sine însuşi, nevoia subiectivă de înţelegere, de a pătrunde „rosturile superioare": „Există nişte motive în plus, pe care nu ţi le pot spune, motive bine gândite, care ne depăşesc pe amândoi"[162]. A locui într-o ierarhie înseamnă, sugerează acelaşi Valeriu Trotuşeanu, a nu mai avea raporturi directe cu lucrurile şi cu întâmplările lumii: „Spune dumneata, spune" – divaghează, în acest sens, Trotuşeanu – „ai încredere că singur ştii ce e bine şi ce e rău, ştii ce trebuie şi ce nu? (...) Acest adevăr e deasupra, mult deasupra, e legea şi necesitatea şi nu bietele noastre păreri şi îndoieli. Dacă mereu ne-am întreba, te întreb eu, unde am ajunge? Acesta e adevărul adevărat. Nu micul, ridicolul adevăr individual, pe care poţi să-l cuprinzi dumneata şi ţi-e îngăduit

să afli"[163]. Iar Ion Marina – în măsura în care aparţine mecanismelor puterii – este supus unor presiuni ce urmăresc să-l transforme într-un simplu instrument de execuţie, impersonal, văduvit de orice interioritate. Principalul simptom prin care se traduce această „dezvăţare" de realitate, această deprindere de a opera doar cu semne ale lucrurilor, iar nu cu lucrurile însele, îl constituie o pronunţată tendinţă de „atomizare", o neputinţă de a construi semnificaţii concrete, de a interpreta mulţimea de detalii percepute cu o halucinantă claritate. Ion Marina distinge, astfel, cu multă precizie, „bărbia rasă" a doctorului care îi comunică ştirea, remarcând chiar „câteva fire rămase pe buza de jos"; halatul doctorului avea nasturii cusuţi „cu aţă albă", în cruce, iar unul din braţele acestei cruci era „mai gros", iar celălalt „mai subţire". Pe fruntea doctorului se desenau „patru pliuri lungi", iar, la cuta din mijloc, conturul era săpat „mai adânc şi mai întortocheat". Toate aceste infinit de precise detalii concrete refuzau însă de a se lăsa interpretate global: „Toate lucrurile astea se chemau spital, dar nu se îmbucau, n-aveau legătură unul cu celălalt, şi de aceea numele plutea pe deasupra, fără să poată să le unifice"[164]. Subiectul romanului îl dă, propriu-zis, tocmai acest îndelungat şi lent proces de „radicalizare", de convertire personală, pe care îl parcurge Ion Marina, cel care fusese, până nu demult, doar un simplu instrument în cadrul mecanismului abstract (pentru că mediator) al puterii. Tratamentul constă într-o retrăire a trecutului, o retrăire a iubirii pentru Ştefania; este vorba însă de o retrăire după alte legi, o retrăire, de fapt, a adevărului subiectiv al acestuia: „I s-au întâmplat, le trăise, e adevărat, dar numai atât (...). Dar toate acestea le făcuse doar rapid, răspunzând la semnale, acţionând rapid, acoperind consecinţa şi ecoul unui act cu actul următor, cu fapta care-i urma. Pe când acum, după douăzeci şi mai bine de ani, nu acţionase, ci *gândise*, dacă asta înseamnă cumva gândire, fiecare scenă în parte, descompusă"[165]. Această retrăire (diferită) a trecutului va

avea darul de a-i restitui eroului propria viaţă, pe care el atât de puţin şi-o trăise, astfel încât, la sfârşit, lui Ion Marina i se va părea că „fiinţa Ştefaniei era prezentă pentru prima dată”[166].

*

Romanul celui de al doilea modernism are drept trăsătură definitorie – din unghiul din care a fost purtată aici discuţia – denunţarea unor tendinţe de a se sustrage vieţii, printr-un refugiu în diverse sisteme artificiale, şi promovarea, în schimb, a unor contacte i-mediate cu sistemele naturale

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

LIRA LUI ORFEU

I.

1. Una dintre trăsăturile distinctive de importanţă majoră pentru înţelegerea şi definirea epocii moderne a constituit-o, după cum am încercat să arătăm, fundamentarea procesului de cunoaştere pe două mari modele, explicitate prin două meta-naraţiuni legitimatoare, identificate de Jean-François Lyotard, în revelatorul său *Raport* din 1979, ca naraţiune despre „emancipare" şi, respectiv, ca naraţiune „enciclopedistă".

Dar, ceea ce se cere observat, în cazul epocii postmoderne, este – consideră Jean-François Lyotard – o anume „eroziune internă" a acestor paradigme ale cunoaşterii, o pierdere accentuată a credibilităţii, pe care o suferă deopotrivă cele două metanaraţiuni afirmate de spiritul modern: „În societatea şi cultura contemporană – societatea postindustrială, cultura post-modernă – (...) marea naraţiune şi-a pierdut credibilitatea, indiferent de modul de unificare la care face apel, indiferent că e vorba de o naraţiune speculativă sau de una a emancipării"[1]. Epoca postmodernă are să se caracterizeze, astfel, consideră Jean-François Lyotard, printr-o pronunţată tendinţă de „delegitimare" a cunoaşterii; filosoful francez este de părere că „germenii" delegitimării pot fi descoperiţi în chiar „marile naraţiuni ale secolului al XIX-lea", cărora le-ar fi „inerenţi"[2].

Destrămarea cea mai spectaculoasă pare să o suporte încă mai cu seamă metanaraţiunea „enciclopedistă", adică tocmai aceea a cărei funcţie fusese de a unifica ramurile

distincte ale cercetării, într-o vastă şi complexă „reţea enciclopedică", într-o ştiinţă generală cu trăsături unitare. În era postmodernă se produce o dramatică disoluţie a sistemului ierarhic al cunoaşterii şi al învăţării, astfel încât fiecare domeniu particular ajunge să se emancipeze, dobândind un anume statut de independenţă.

Această pierdere de credibilitate pe care o suferă cele două metanaraţiuni legitimatoare va avea drept rezultat final – după J.-Fr. Lyotard – o cantonare a cercetătorului „în pozitivismul cutărei sau cutărei discipline", învăţatul făcând în felul acesta tot mai mult loc simplului tehnician. În asemenea condiţii, se instaurează un mod de legitimare ce nu mai aparţine propriu-zis unei sfere a cunoaşterii, ci uneia strict tehnologice, o legitimare „de facto", pe care J.-Fr. Lyotard o denumeşte a „performativităţii"[3].

Disoluţia marilor naraţiuni de legitimare a cunoaşterii, sfârşitul acesta al supremaţiei unui „metalimbaj universal" va avea drept consecinţă impunerea, în era postmodernă, a unei pluralităţi nesfârşite a limbajelor. Postmodernismului i-ar fi prin urmare caracteristică o anumită tendinţă spre fragmentarism, prin opoziţie cu tendinţele totalizatoare prin care, după cum am văzut, fusese marcat modernismul târziu.

După părerea noastră, această viziune asupra postmodernismului pe care o propune Jean-François Lyotard este, în linii generale, corectă şi revelatorie, cu singura observaţie că directiva „pluralismului" s-ar putea să fie rezultatul nu al unui proces de eroziune internă a funcţiei legitimatoare ca atare, ci mai degrabă o trăsătură legată de apariţia şi afirmarea unei noi paradigme a cunoaşterii, de care nu vom întârzia să dăm seama, în cele ce vor urma.

*

Fragmentarismul pare să reprezinte însă o tendinţă dintre cele mai generale ale civilizaţiei de tip postindustrial, o tendinţă ce îşi pune amprenta asupra tuturor componentelor acestei civilizaţii, iar nu doar asupra „noosferei". Ihab Hassan menţionează, de altminteri, fragmentarismul în fruntea listei sale de trăsături definitorii pentru cultura postmodernă (de fapt, pe poziţia a doua, dintr-o catenă de 11), argumentând că „spiritul postmodern disconectează prin excelenţă" şi că „singure fragmentele îi inspiră încredere". Principala inaderenţă pe care o manifestă artistul postmodern – îşi adânceşte Ihab Hassan ideea – este aceea faţă de principiul (modernist) al totalizării, faţă de „orice fel de sinteză, socială, epistemică, ba chiar şi poetică"[4].

Dat fiind tocmai caracterul de extremă generalitate al acestei trăsături, nu e de mirare că Alvin Toffler o întâlneşte la toate niveluri de funcţionare a societăţii de tip postindustrial, adică atât în „tehnosferă", cât şi în „sociosferă", ori în „infosferă", termenului de *fragmentarism* fiindu-i însă preferat, de regulă, acela de *de-masificare*.

La nivelul tehnosferei, Alvin Toffler notează, astfel, întâi de toate, procesul de intensă diversificare a resurselor de energie, proces ce se adânceşte necontenit în perioada celui de Al Treilea Val; baza energetică va avea acum „caracteristici foarte diferite de cele din Al Doilea Val. Mare parte din ea va proveni din surse inepuizabile, regenerabile. În loc să depindă de combustibili foarte concentraţi, se va aproviziona dintr-o varietate de surse larg răspândite. În loc să folosească într-o măsură atât de mare tehnologii puternic centralizate, va asocia producţia centralizată cu cea descentralizată. Şi în loc să se bazeze pe câteva metode şi surse, ceea ce este riscant, se va diversifica imens"[5]. Dar nu numai baza energetică, ci şi producţia urmează, în era postindustrială, un astfel de curs al „de-masificării", esenţa producţiei încetând să mai fie acum – arată Alvin Toffler – fabricarea de mărfuri în serie mare: „Esenţa producţiei

în cel de Al Doilea Val era seria mare cuprinzând milioane de produse standardizate, identice. În schimb, esenţa producţiei în Al Treilea Val este seria mică de produse cu totul adaptate cererilor clienţilor". Alvin Toffler vede, ca termen final al unui astfel de proces, fabricarea unor unicate: „Următorul pas este desigur satisfacerea gustului tuturor consumatorilor – fabricarea unor produse unice. Şi aceasta este direcţia în care ne îndreptăm: produse fabricate la comandă pentru fiecare client"[6].

Forme şi mai spectaculoase ale fenomenului „de-masificării" ne oferă însă – subliniază Alvin Toffler – „sociosfera"; nevoile de producţie, precum şi nivelul tehnologic al societăţii de tip industrial impuneau ca „forţa de muncă să fie concentrată 100 la sută în ateliere"[7]. Odată cu progresele tehnologice ale societăţii postindustriale, o dată mai ales cu dezvoltarea impetuoasă a sistemului de telecomunicaţii, această cerinţă – a concentrării în ateliere a forţei de muncă – a devenit inactuală. Unii futurologi sunt chiar de părere că „în anii '90, comunicaţii în ambele sensuri (se vor fi) dezvoltat suficient pentru a face din munca la domiciliu o practică răspândită"[8]. Locul categoriei, atât de masiv reprezentate în cadrul societăţii industriale, a navetiştilor, va fi luat de „telenavetişti", de lucrători ce nu vor mai fi obligaţi să-şi părăsească propriul cămin, pentru a se aduna în neprimitoarele ateliere, ci vor recurge la sistemele de telecomunicaţii. Societatea masificată a celui de Al Doilea Val va face loc unei societăţi de-masificate, „axate pe cămin", din epoca postindustrială. Fenomenul de-masificării este însoţit – arată Alvin Toffler – de afirmarea tot mai puternică a specificului de grup sau individual: „Întocmai ca şi ocupaţiile, oamenii devin şi ei *mai puţin* interşanjabili. Ei vin la locul de muncă cu o acută conştiinţă a specificităţii lor etnice, religioase, profesionale, sexuale, subculturale şi individuale"[9].

În sfârşit, alături de tehnosferă sau de sociosferă, şi infosfera (sau sfera informaţiilor) participă (ne asigură Alvin

Toffler) la un asemenea proces de de-masificare. Apar, astfel, tot mai numeroase mijloace de informare „care nu servesc piaţa de masă metropolitană, ci anumite zone şi localităţi din cadrul acestora, conţinând reclame şi ştiri mult mai localizate"[10]. Proliferează revistele, staţiile de radio şi televiziune „destinate unor pieţe mici, cu interese specifice, regionale sau chiar locale"[10]. Marea revoluţie a reprezentat-o însă, în această ordine, arată Alvin Toffler, televiziunea prin cablu: „cablul demasifică publicul spectator, împărţindu-l în numeroase grupuri mici"[11]. Dispar aşadar procedeele de standardizare a informaţiilor şi a opiniei, în favoarea unor mijloace de individualizare a lor; de-masificarea culturii „duce de asemenea la o individualizare mai marcată"[12].

2. Dar tendinţa aceasta fragmentaristă, detotalizatoare, pluralistă, de care este străbătută cultura postmodernă pe toate laturile ei, îşi găseşte expresia cea mai viguroasă mai cu seamă în planul reflecţiei epistemologice, unde ea este ilustrată printr-o orientare clasificată îndeobşte sub denumirea de poststructuralism, gândirea americană oferind şi o variantă a poststructuralismului desemnată cu termenul de „deconstructivism". În cele ce urmează, ne vom strădui să prezentăm tezele de bază ale teoriei poststructuraliste, cu referire specială la contribuţia deconstructivismului.

Începuturile mişcării deconstructiviste sunt legate de un simpozion organizat, în 1966, de Richard Macksey şi Eugenio Donato, la Johns Hopkins Humanities Center, cu tema: „Limbajele criticii şi ştiinţele omului", simpozion ce îşi propunea să exploreze „impactul gândirii structuraliste contemporane asupra metodelor critice, în ştiinţele umaniste şi sociale"[13].

Paradoxul constă în faptul că această reuniune, consacrată unui bilanţ al gândirii şi cercetării structuraliste, avea să promoveze – mai ales prin contribuţiile lui Jacques Derrida – cele mai consistente elemente şi principii ale unei gândiri

poststructuraliste, ceea ce a determinat o reorientare radicală în cariera intelectuală a unor critici americani precum Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman, Edward Said ori Joseph Riddel, înrolaţi cu toţii, în grade diferite, în noul curent al „deconstructivismului". Precizăm, o dată în plus, faptul că, prin deconstructivism, nu trebuie să înţelegem decât varianta americană a orientării poststructuraliste, variantă într-un fel mai coerentă şi mai cutezătoare decât altele.

De un ecou răsunător, la Simpozionul Hopkins, s-a bucurat îndeosebi comunicarea lui Jacques Derrida, intitulată „La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines" (comunicare reţinută ulterior în sumarul volumului din 1967 *L'Écriture et la différence*); textul acesta avea să devină, pentru grupul deconstructivist, un adevărat manifest teoretic al mişcării.

Punctul de vedere cu totul revoluţionar expus de Jacques Derrida în această comunicare era dat în esenţă de atacul său extrem de tăios îndreptat împotriva conceptului de *structură*, concept întemeiat în chip tradiţional pe ideea unui „centru", a cărui menire consta tocmai în asigurarea unei înalte stabilităţi a structurii, printr-o serie de constrângeri şi de limitări impuse jocului pe care sunt înclinaţi să îl joace semnificanţii săi. „Funcţia centrului" – explică Jacques Derrida – „era nu doar aceea de a orienta, de a echilibra şi de a organiza structura – nu se poate de fapt concepe o structură neorganizată – ci mai presus de toate de a asigura ca principiul de organizare să limiteze ceea ce am putea numi *jocul* structurii"[14]. De-a lungul istoriei conceptului de *structură*, ideea de „centru" – arată Jacques Derrida – a fost definită în variate feluri, fiind desemnată printr-o serie impunătoare de termeni ori de metafore: „*eidos, arche, telos, energeia, ousia* (esenţă, existenţă, substanţă, subiect), *aletheia*, transcendentalitate, conştiinţă, Dumnezeu, om şi aşa mai departe"[15].

În ultima vreme însă, conceptul de structură a suferit – consideră Jacques Derrida – un „eveniment", o „ruptură", şi,

ca urmare, ea încetează să se mai definească prin raportare la un „centru". Asistăm, cu alte cuvinte, la un proces nestăvilit de „de-centrare" şi de punere în libertate a „structuralităţii structurii". Jacques Derrida crede că ideea de „centru" ar fi fost atacată încă în unele scrieri ale lui Claude Lévi-Strauss, scrieri altminteri de inspiraţie structuralistă (*La Pensée sauvage*, 1962, şi *Le cru et le cuit*, 1964), dar cu unele sugestii şi deschideri subsumabile direcţiei poststructuraliste: „Într-adevăr, ceea ce pare cel mai fascinant în căutarea lui critică a unui nou statut al discursului, este abandonarea declarată a oricărei aluzii la vreun *centru*, ori la vreun *subiect*, la vreo *referenţă* privilegiată, la vreo origine, ori la vreo absolută *archia*"[16].

Suprimarea ideii de „centru" va avea drept consecinţă, după cum am mai specificat, instaurarea unei structurări scăpate cu totul de sub control, sau, astfel spus, instaurarea unui *joc liber* al semnificanţilor. Teza jocului infinit al structurării elimină din capul locului ideea că rezultatul final al acestui joc ar putea fi o structură sau o totalitate; ceea ce nu vrea să spună decât că absenţa oricărui centru constrictiv creează premisele pentru nişte „substituiri infinite", deci „netotalizabile"[17].

Noţiunea de „joc" (pe care Derrida o opune aceleia, structuraliste, de „centru" şi de „structură centrată") este reluată şi adâncită într-o lucrare importantă, tot din 1967, *De la grammatologie*, unde autorul produce următoarea definiţie: „Am putea numi *joc* absenţa oricărui semnificat transcendental, considerată şi ca nelimitare a jocului (...); acest joc, conceput ca o absenţă a unui semnificat transcendental, nu este un joc *în lume*, aşa cum a fost el până acum definit (...), ci un joc liber al lumii"[18].

Noţiunea derrideană a „jocului" a reţinut deîndată atenţia grupului deconstructivist american, care a sesizat perspectivele largi pe care el le deschidea, în direcţia unei adânciri a trăsăturilor de polisemie a textului literar, ceea ce vine să ilustreze

încă o dată predilecţia tipică a postmodernilor pentru modelul pluralist, chemat să-l înlocuiască pe acela, prin excelenţă modern, de „totalitate". Această punere în valoare a ideii de „joc", în legătură cu sporirea polisemiei textului literar, apare, de pildă, la Geoffrey Hartman, care, într-un frecvent citat studiu al său despre Derrida, spune următoarele: „Problema reală o constituie jocul sistematic al lui Derrida, al său *serio ludere*. A denumi aceasta „joc liber" (*free play*) pare de înţeles... Întrucât o maşinărie ce beneficiază de un atât de liber joc este fie o fantezie suprarealistă, erotică, morfologică..., fie un joc de limbaj cu atât de multe posibilităţi-şiretlicuri, încât să spui că există şapte tipuri de ambiguitate devine dintr-odată la fel de adevărat ca şi a spune că există şapte umori sau şapte păcate capitale. Chestiunea nu este de fapt că ele sunt fără număr..., ci că reintrarea în conştiinţă a contradicţiei şi a echivocităţii, prin intermediul «jocului liber», apare ca neîngrădită"[19].

Consecinţele unei astfel de „rupturi" (anularea conceptului de *structură centrată* şi impunerea unui principiu al *jocului liber*) aveau să se vadă însă mai ales într-un domeniu extrem de delicat, acela al teoriei textului. În această direcţie, ce va afecta considerabil şi evoluţia romanului contemporan, noţiunea formalistă şi structuralistă de „operă" (înţeleasă ca „totalitate", ca ansamblu organizat, ca edificiu puternic structurat în raport cu un centru) va ceda tot mai mult locul noţiunii poststructuraliste de „textualitate" (înţeleasă ca „inocenţă a devenirii", neîngrădită de nicio regulă, luându-şi drept emblemă metafora labirintului: textualitatea – spune Frank Lentricchia – este „un concept putativ, deseori evocat în comentariile derrideenilor americani, cu mult entuziasm, prin metafora labirintului"[20]).

Conceptul *textualităţii* – îmbrăţişat cu multă fervoare de deconstructivişti – se află, de asemenea, în centrul doctrinei *tel-queliste*, de care Derrida nu este întru totul străin, deşi relaţiile sale cu grupul de la *Tel Quel* au avut un caracter mai

curând fluctuant. O contribuţie de prim ordin în impunerea noţiunii de *text* şi de *textualitate* a avut, desigur, Roland Barthes, care – în faza lui poststructuralistă, ilustrată deja prin *S/Z*, care datează din 1970 – găseşte cu totul inoperantă noţiunea tradiţională de *operă* şi se referă cu insistenţă la „pluralitatea din care e alcătuit textul", o pluralitate „triumfătoare", ce se lasă cel mai bine descrisă printr-o metaforă a „galaxiei" de semnificanţi: „În acest text ideal, reţelele sunt numeroase; ele se întreţes, fără ca vreuna să se suprapună însă vădit, dominându-le pe celelalte; acest text e o galaxie de semnificanţi, şi nu o structură de semnificanţi"[21]. Metodele de comentariu critic vor trebui să ţină seama de acest nou model – pluralist – al *textualităţii*, şi să-şi adapteze în consecinţă strategiile: „Dacă vrem să fim atenţi la pluralul unui text (oricât de limitat ar fi), trebuie să renunţăm a-l structura în unităţi masive, cum făcea retorica clasică şi comentariul şcolar; nicio *construcţie* a textului; totul semnifică neîncetat şi de mai multe ori, dar fără să vizeze un mare ansamblu final, o structură ultimă"[22]. Comentariul critic trebuie aşadar să respecte condiţia fragmentară a textului literar şi gradul real de structurare a acestuia: „Dar a comenta pas cu pas înseamnă să reînnoim forţat căile de intrare în text, să evităm să-l structurăm *excesiv*, să-l încărcăm cu acest surplus de structură provenit din disertaţie, închizându-l: înseamnă să prefacem textul într-o constelaţie, deci să-l pulverizăm şi nu să-l unificăm"[23]. Prin toate aceste alegaţii, Roland Barthes încearcă să se opune ideologiei dominante a erei *moderne* (o „ideologie a totalităţii"), instaurând, în locul ei, o ideologie a fragmentarului.

Asupra raportului dintre „operă" şi „text" – cu o subliniere specială a trăsăturii de *pluralitate* prin care se distinge cel de al doilea concept –, Roland Barthes revine, într-un studiu revelatoriu, din 1971 („De l'œuvre au texte"), în care atrage însă atenţia asupra faptului că pluralitatea unui text nu trebuie propriu-zis înţeleasă ca o multitudine de sensuri, ci

mai degrabă ca o indeterminare semantică: „Textul este plural. Ceea ce nu înseamnă doar că în el există mai multe sensuri, ci mai curând că el realizează o pluralitate semnificativă, o pluralitate *ireductibilă*. Textul nu este o coexistenţă a înţelesurilor, ci trecere, traversare; astfel, el răspunde nu unei interpretări, oricât de liberale, ci unei explozii, unei diseminări"[24].

Tendinţa de a abandona conceptul sintetist de *operă* şi de a ratifica noul concept, pluralist, al *textului* fusese însă prefigurată – cu câţiva ani în urmă – din chiar tranşeele structuralismului, prin cunoscutul concept, altminteri îndeajuns de hibrid, de *operă deschisă*, propus de Umberto Eco. Semioticianul italian insista (în *Opera aperta*, studiul său din 1962) asupra fenomenului, destul de răspândit în arta contemporană, de atenuare considerabilă a gradului de organizare formală a unei opere, mai ales prin absenţa „închiderilor" finale („vulgar spus, sunt opere neterminate"[25]), şi, în general, printr-o abolire a „centrului" („părăsirea centrului care constrânge, a punctului de vedere privilegiat"[26]), ceea ce instaurează un model nou de structurare a operei, caracterizat printr-o trăsătură de „multipolaritate", ce s-ar afla la originea unei „indeterminări" semantice specifice.

În ciuda unor astfel de îndrăzneli, care îl ajută pe Umberto Eco să aproximeze conceptul de *text*, semioticianul italian arată încă unele serioase şi semnificative ataşamente faţă de conceptul de *operă*, oricât de relativizat; el vorbeşte astfel despre „prezenţa unor semne care, oricât de libere şi întâmplătoare ar fi, sunt totuşi rezultatul unei intenţii şi, prin urmare, operă"[27].

Opoziţia dintre *text* şi *operă* – opoziţie ce are în vedere, în ultima instanţă, gradul mai înalt sau mai redus de structurare a acestora – nu va îmbrăca însă numai forma opoziţiei dintre „totalitate" şi „pluralitate", ci – deopotrivă – şi pe aceea a opoziţiei dintre „coerenţă" internă şi „discontinuitate". Acest ultim aspect este luat în discuţie de câţiva reprezentanţi de

marcă ai criticii americane; astfel, J. Hillis Miller „defineşte atât textul critic (în sine şi în relaţie cu textul comentat), cât şi textul literar (în sine sau în relaţie de intertextualitate cu alte texte) printr-o «incoerenţă» constitutivă"[28].

La rândul său, încercând să descrie şi să definească trăsăturile specifice ale *textului* literar, Fredric Jameson evidenţiază faptul că, în vreme ce „opera de artă" se mai reclama încă de la o concepţie organică şi de la un principiu al „coerenţei interne", *textul* aduce cu sine un nou tip de relaţie interioară, în care accentul este pus pe diferenţiere şi disjuncţie. Teoreticienii *textului* – arată Fredric Jameson – „au fost preocupaţi de a atrage atenţia asupra heterogenităţii şi a profundei discontinuităţi ce caracterizează produsul artistic, ce a încetat să mai pară unificat şi organic, devenind tot mai mult un fel de sac de umplutură sau debara în care sunt depozitate subsisteme dezarticulate şi materie primă la nimereală şi impulsuri de toate felurile. Cu alte cuvinte, opera de artă de până acum s-a transformat în text"[29]. Dacă modernismul flutura, aşadar, stindardul caracterului esenţialmente articulat al *operei* de artă, postmodernismul va promova, dimpotrivă, o dezarticulare de tip schizofrenic (în măsura în care schizofrenia poate fi definită ca „o ruptură în cadrul lanţului semnificant, sau, cu alte cuvinte, în cadrul reţelei de serii sintagmatice a semnificaţiilor cu ajutorul cărora se construieşte o propoziţiune sau un înţeles"[30]). În virtutea tocmai a acestei trăsături constitutive a lui (lipsa de coerenţă), *textul* – ne încredinţează, în continuare, Fredric Jameson – se va arăta extrem de refractar la orice tendinţă de cristalizare a unor teme sau a sensului; *textul* postmodern, aşadar, „se defineşte, din această perspectivă, ca o structură sau ca o desfăşurare de semne care rezistă oricărui sens, a cărui logică lăuntrică constă dintr-o excludere a apariţiei unor teme ca atare"[31].

În sfârşit, opoziţia dintre *operă* şi *text* mai poate fi privită şi sub un alt aspect; astfel, în vreme ce *opera* se defineşte

întotdeauna prin caracterul său profund limitat, *textul* este descris doar ca o parte (sau ca un fragment) dintr-un text general, a cărui întindere este, practic, infinită.

Din punct de vedere teoretic, această înscriere a *textului particular* (sau a „câmpului textual", cum îl numeşte Jacques Derrida) în cadrele *textului general* nu face, după cum s-a mai observat[32], decât să fundamenteze fenomenul *intertextualităţii*.

Regula de bază de care ascultă şi căreia încearcă să i se conformeze relaţiile intertextuale ar fi – în concepţia Monicăi Spiridon – aceea a „repetiţiei" şi a „diferirii": „Relaţiile dintre «originale» şi «copiile» lor sunt foarte sinuoase. S-ar zice că realitatea originară există anume ca să facă posibile *devierea* şi *diferirea* în raport cu ea, să dea naştere unui şir de urmaşi, la limită de «uzurpatori», care îşi reduc ascendenţa la o simplă Metaforă, dacă nu de-a dreptul la Minciună. Se naşte astfel «falsul exact»"[33].

Dacă, în această ordine de idei, Monica Spiridon elabora o întreagă teorie a „cratilismului", cercetătoarea canadiană Linda Hutcheon are în vedere o „poetică a parodiei", al cărei mecanism este însă, în esenţă, acelaşi – repetiţie şi diferire: „Atât pentru artişti, cât şi pentru cei ce îi audiază, parodia instaurează o relaţie dialogică între identificare şi distanţare"[34].

Teoria textului pare să rămână una dintre cele mai solide manifestări ale postmodernismului.

*

Era postmodernă arată aşadar, la toate nivelele la care o putem examina, atât la cel al structurilor economice, sociale şi culturale, cât şi la cel al unor tipuri particulare de discurs (unde se ajunge, după cum am văzut, la promovarea unor noi paradigme, aşa cum s-a întâmplat şi în sfera unui discurs al cunoaşterii), una şi aceeaşi tendinţă, de dezavuare a modelului modernist al totalităţii, şi de asumare a unui model pluralist, a unui ideal al indeterminării[35].

Se cuvine să ţinem însă seama de faptul că, în critica şi poetica postmodernă a romanului, tendinţele acestea pluraliste şi-au găsit o expresie convingătoare nu numai în teoria „textului" – aşa cum a fost ea elaborată de Julia Kristeva, Roland Barthes şi ceilalţi componenţi ai grupului de la *Tel Quel* – ci şi într-o serie întreagă de contribuţii teoretice cu caracter mai degrabă tipologic. Între acestea, de un interes cu totul aparte ni s-a părut, în ciuda unei forţe de impact ceva mai scăzute, teoria romanului „arhitectonic", teorie dezvoltată de Sharon Spencer, într-o strălucită lucrare din 1971, consacrată evoluţiei genului romanesc din 1910 şi până în prezent: *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. Autoarea se străduieşte să demonstreze aici că, în romanul tradiţional, naraţiunea se lasă în general călăuzită de un principiu cronologic, acela al relatării succesive a evenimentelor, în ordinea în care ele s-au produs pe axa temporalităţii, ceea ce dădea naştere, în cele din urmă, unei construcţii epice *de tip linear*. Romanul contemporan, în schimb – roman pe care Sharon Spencer îl denumeşte „arhitectonic" şi care, în propria noastră sistematizare, corespunde unei paradigme a postmodernismului – renunţă cu hotărâre la această naraţiune secvenţială, procedând la o relatare *simultană* a evenimentelor situate pe axa timpului, ceea ce contribuie, după părerea lui Sharon Spencer – la producerea unui fenomen de „spaţializare a temporalităţii" şi ceea ce implică de asemenea o construcţie *de tip non-linear*: „Când evenimentele ce se derulează în timp sunt organizate după un tipar spaţial, în conformitate cu o tehnică a juxtapunerii, folosită de regulă în montaj, acestea pierd în egală măsură natura lor inevitabil secvenţială, ca şi calitatea ireversibilităţii. Ele pot, dacă realizatorul de film o doreşte, să îmbrace aparenţa simultaneităţii"[36].

Aşadar, din punctul de vedere al modelului său constitutiv, romanul „arhitectonic" preconizează, spre deosebire de cel tradiţional, o naraţiune care nu se mai desfăşoară în timp, ci

una care se construieşte de predilecţie în spaţiu. Acesta este şi motivul pentru care Sharon Spencer alege ca metaforă cu valoare emblematică, pentru principiul de construcţie al romanului „arhitectonic", o metaforă spaţială, care ar fi de fapt – nu *labirintul*, care aparţine arsenalului metaforic al textualismului – ci *oraşul*: „Oraşul reprezintă modelul cel mai popular pentru romanul arhitectonic. E lesne de înţeles pentru ce trebuia să fie aşa, deoarece un oraş – plin de oameni de toate soiurile şi compus din cele mai diverse feluri de *lieux* – constituie o imagine microscopică a universului, încărcată de infinite sugestii, atât simbolice, cât şi de ordin structural. Varietatea de romane înălţate pe ideea unui oraş este imensă"[37].

Oricum, trecerea de la un tip de naraţiune *lineară* (cronologică), la unul *non-linear* (bazat pe un principiu al simultaneităţii) subliniază cu putere, şi de data aceasta, afinităţile pe care romanul postmodern le are pentru o paradigmă a pluralităţii.

*

Pe lângă o astfel de specie, a romanului „arhitectonic", poetica post-modernă a romanului oferă şi o altă variantă tipologică, elaborată – cu tot atâta rigoare – de cercetătorul polonez Ryszard Nycz şi denumită de acesta cu termenul de „*romanesca silva rerum*", printr-o aluzie structurală la „manuscrisele şi textele vechi tipărite ce fac parte din corpul de texte *silva*". Plecând de la lucrarea lui Ryszard Nycz din 1984, criticul polonez Kazimierz Jurczak defineşte – în teza sa de doctorat, din 1988 – romanul din categoria *silva rerum* prin trăsături ce trimit în chip sistematic la o poetică a pluralităţii şi a fragmentului: „Caracterul plurivoc al discursului narativ, folosirea mai multor nivele de naraţiune (naraţiunea la gradul doi, trei), indicii metatextuali, invazia documentarului în structuri romaneşti – toate acestea subminând privilegiile naratorului

(în diversele lui ipostaze) îndreaptă atenţia noastră mai degrabă spre studierea modului de funcţionare a elementelor neliterare (paraliterare) într-o structură romanescă şi spre analiza întrebuinţării specifice a conceptelor şi a formelor literare tradiţionale într-un text de tip nou"[38].

Romanul din categoria *silva rerum* ilustrează aşadar, la rândul lui, cu superioară pregnanţă, directiva – atât de caracteristică, pentru literatura postmodernă – a pluralismului şi a fragmentului.

3. La nivel macro-cultural, afirmarea conceptului de pluralitate a determinat o nouă înţelegere a sistemului culturii în ansamblul său; de fapt, modernismul înalt nu a ignorat pe de-a-ntregul acest aspect al multiplicităţii tipurilor de discurs, dar a încercat întotdeauna să-l lichideze, prin afirmarea, pe de o parte, a unui punct de vedere autonomist (punct de vedere ce refuza să vadă vreo relaţie între discursul literar şi celelalte tipuri de discurs existente la un moment dat), ori, pe de altă parte, atunci când era, totuşi, acceptată ideea contextualităţii, printr-o înscriere a relaţiilor dintre diferite tipuri de discurs într-un model de ansamblu organicist, unul menit tocmai să şteargă diferenţele.

Desprinderea mentalităţii postmoderne de ambele aceste fetişuri ale modernismului târziu (fie autonomismul, fie punctul de vedere organicist) şi asumarea, până la ultimele sale consecinţe, a unei concepţii pluraliste asupra culturii, este ilustrată de o mişcare ce domină, în clipa de faţă, actualitatea academică şi ştiinţifică americană, mişcare cunoscută sub denumirea de „the New Historicism" („noul istorism"). Fără ca „noul istorism" să se situeze în întregime sub umbrela postmodernismului, afinităţile lui pentru acesta din urmă sunt deosebit de evidente. Astfel, Brook Thomas este de părere că „noul istorism şi postmodernismul ar putea fi considerate descripţiuni complementare ale uneia şi aceleiaşi condiţii"[39].

Oricum, cercetătorii sunt de acord cu privire la faptul că postmodernismul pune capăt unei perioade (aceea a modernismului înalt) care s-a dezvoltat, în esență, pe coordonate autonomiste. Numeroși analiști – între care, în primul rând, cercetătoarea canadiană Linda Hutcheon – vorbesc despre o „conștiință de sine formalistă a modernismului"[40], ceea ce ar fi determinat tendința de a separa discursul literar de contextul istoric în care el apare, tendința, cu alte cuvinte, de a afirma „autonomia artei"[41]. Or, postmodernismul – consideră același autor – s-a născut tocmai „dintr-o nevoie de a se opune paradigmelor formaliste și umaniste curente și de a «situa» atât arta, cât și teoria, în două importante contexte"[42]. Două contexte – fiindcă Linda Hutcheon are în vedere, întâi de toate, contextul lingvistic al discursului (sau, cu alte cuvinte, condițiile pragmatice ale procesului de comunicare, „interacțiunea dintre producători și receptori"[43]), căruia i se adaugă însă și „contextul general" („the full context") în care operează enunțul, context care este de natură atât „socială", cât și – mai cu seamă – „intertextuală"[44].

Spuneam că „the New Historicism" se situează pe poziții foarte apropiate de cele ale postmodernismului, în general, în ceea ce privește afirmarea unui punct de vedere contextualist în cultură. Încercând să rezume drumul său în critică, Stephen J. Greenblatt (promotorul „noului istorism", profesor la Berkeley) insistă tocmai asupra delimitării sale de formalismul și autonomismul Noii Critici („the New Criticism") și reorientarea sa într-o direcție a contextualismului și a istorismului: „Pentru mine, acesta („the New Historicism" – n.n.) descrie mai puțin un set de convingeri și mai mult traiectoria pe care am început s-o schițez, o traiectorie care pornește de la formalismul literar american, trece prin fermentul politic și teoretic al anilor 1970 și ajunge la fascinația pentru ceea ce unul dintre cei mai buni critici din noul istorism numește «istoricitatea textelor și textualitatea istoriei» («the historicity of texts and the textuality of history»)"[45].

Pentru a cerceta relaţiile ce se stabilesc între diferitele tipuri de discursuri, Stephen J. Greenblatt avansează un model, pe care îl opune vechiului model de natură organicistă, cu care operase modernismul înalt şi pe care îl defineşte, din unghiul unei filosofii dinamice, ca „rezonanţă". Ceea ce trebuie subliniat în chipul cel mai apăsat este însă faptul că, în vreme ce pentru „vechiul istorism" procesul de contextualizare a faptului cultural era subordonat unei concepţii în liniile ei generale organicistă, al cărei postulat de bază îl reprezenta caracterul „monologic" al sistemului cultural în ansamblul său, pentru „noul istorism", contextualizarea discursului literar are să pornească de la premisa caracterului pluralist al oricărei culturi. Din acest punct de vedere, am putea spune, dimpreună cu Brook Thomas, că figura retorică favorită a „vechiului istorism", în acord cu viziunea ei organicistă de ansamblu, este *sinecdoca* (în virtutea accentului pe care ea îl pune pe relaţia dintre parte şi întreg); în schimb, în cadrul „noului istorism" – consideră Brook Thomas – figura retorică predilectă va fi *chiasmul*, în măsura în care acesta din urmă „nu mai vorbeşte în numele culturii ca întreg, şi nici nu o reprezintă"[46].

Stephen J. Greenblatt zăboveşte de altminteri pe larg asupra acestei teme, asupra opoziţiei dintre o concepţie integratoare şi monologică, al cărei exponent întârziat în actualitate este considerat a fi criticul de orientare marxistă Fredric Jameson[47] – şi concepţia diferenţială şi pluralistă, al cărei purtător de cuvânt este, între alţii, Jean-François Lyotard. Cea mai clară prezentare a problemei se află într-unul dintre cele mai importante manifeste teoretice ale lui Greenblatt, *Towards a Poetics of Culture* (1987): „Jameson, cel care caută (...) să celebreze integrarea de tip materialist a tuturor discursurilor (...). Lyotard, cel care caută să celebreze diferenţierea tuturor discursurilor şi să dovedească falsitatea unităţii monologice"[48].

Pentru a descrie relaţiile ce se stabilesc între diferitele forme de discurs, în cadrul unei culturi întemeiate pe un principiu al pluralităţii, Stephen J. Greenblatt face apel la conceptul de „rezonanţă" pe care îl foloseşte într-o importantă lucrare doctrinară din 1990, „Resonance and Wonder"[49]. Acest concept este menit a sublinia cu precădere tensiunile nerezolvate între diverse tipuri de discurs, mai curând decât soluţiile integratoare: „În acest punct, criticii din noul istorism au deviat din nou într-o direcţie diferită. Ei au fost cu mult mai interesaţi în conflicte nerezolvate şi contradicţii, decât în integrare"[50].

„Noul istorism" s-a născut, neîndoielnic, dintr-o reacţie – pe de o parte faţă de formalismul şi autonomismul modernismului înalt, iar, pe de alta, faţă de concepţia organicistă totalizatoare promovată adeseori de acesta din urmă; principalele sale argumente teoretice, mişcarea amintită le împrumută din sfera unei ideologii a diferenţei, specifică perioadei postmoderne.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II.

1. Romanul postmodern se defineşte însă nu numai printr-o poetică a fragmentului, ci – deopotrivă – şi printr-una *anti-mimetică* (sau non-reprezentaţională). Trăsătura aceasta este menţionată de Ihab Hassan sub numărul 5 al faimoasei lui catene de 11 *definientia* asupra postmodernismului, criticul american recurgând aici la termenul de „neprezentabil" sau de „nereprezentabil" (împrumutat de la Jean-François Lyotard[51]), dar având în vedere în fond atitudinea non-imitativă a literaturii postmoderne: „Ca şi predecesorii săi, arta postmodernă este irealistă, an-iconică. Chiar şi «realismul magic» se dizolvă în stări eterale; suprafeţele sale grele şi plate resping mimesisul"[52]. Denunţarea, în cadrul artei şi literaturii postmoderne, a mecanismelor imitaţiei îl îndreptăţeşte pe Ihab Hassan să aşeze creaţia timpului nostru sub semnul unui grad zero al comunicării, sub semnul tăcerii, ceea ce – în termeni metaforici – revine la a spune că lira lui Orpheus este astăzi „o liră fără strune" („Lyre without strings"[53]).

Nu credem că ar avea rost să întreprindem aici un istoric amănunţit al afirmării punctului de vedere anti-mimetic în gândirea estetică europeană[54]; dar nu putem totuşi să nu ne oprim, fie şi în fugă, asupra câtorva momente mai semnificative, prin care noua orientare a reuşit să-şi clarifice în chip superior demersul.

Ocupându-se – în cunoscuta sa lucrare din 1966, *Les mots et les choses* – de fenomenul, specific timpurilor mai noi, de blocare a funcţiei referenţiale a cuvintelor, a semnelor lingvistice,

Michel Foucault îşi propune o astfel de investigaţie „arheologică" asupra directivei anti-mimetice. Capitolul al treilea al acestui studiu ia în dezbatere tocmai problema „reprezentării", autorul considerând că romanul lui Cervantes, *Don Quijote*, marchează momentul de răscruce, când concepţia curentă asupra romanului a fost aşezată pe baze cu totul noi, anti-mimetice: „Cu ocolurile şi întorsăturile lor, aventurile lui Don Quijote trasează o limită: ele pun capăt vechiului joc al asemănării şi al semnelor: odată cu ele, se stabilesc raporturi cu totul noi"[55]. După Michel Foucault, Don Quijote trebuie socotit drept „cea dintâi operă modernă"[56], întrucât, în cadrul ei, limbajul iese de sub regimul *epistemei clasice* (în secolele XVII şi XVIII – secole clasice prin excelenţă – limbajul, arată Foucault, era definit ca „un ansamblu de semne" care interesa mai puţin prin propria sa realitate şi mai mult prin lucrurile pe care le desemna, lucruri de dincolo de limbaj), pentru a trece sub regimul *epistemei moderne* (impusă de secolul al XIX-lea şi care, precizează Foucault, sustrage limbajul de la funcţiile sale de „semnificare" ori de „reprezentare", pentru a-i releva propria fiinţă). *Don Quijote* ilustrează astfel drumul parcurs de poetica europeană a romanului, dinspre o poetică centrată asupra caracterului referenţial al limbajului, înspre o poetică centrată asupra *limbajului* însuşi: „S-ar putea spune într-un anume sens că literatura, aşa cum s-a constituit ea şi s-a desemnat ca atare în pragul erei moderne, manifestă reapariţia, când ne-am fi aşteptat mai puţin, a fiinţei vii a limbajului. În secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, existenţa proprie a limbajului, vechea lui soliditate de lucru înscris în lume erau estompate de funcţionarea reprezentării, orice limbaj valora ca discurs. Arta limbajului consta în «a face semn» (...). Or, de-a lungul întregului secol al XIX-lea şi până în zilele noastre – de la Hölderlin la Mallarmé, la Antonin Artaud – literatura nu a existat în mod autonom, ea nu s-a detaşat printr-o falie adâncă de orice alt limbaj, decât formând un soi de contra-discurs, şi

reîntorcându-se astfel dinspre funcţia reprezentaţională sau signifiantă a limbajului spre acea fiinţă brută a lui, dată uitării de prin veacul al XVI-lea"[57].

Aşadar, în concepţia lui Michel Foucault, schimbarea aceasta majoră de *epistemă*, trecerea de la epistema clasică, întemeiată pe un principiu al *mimesisului*, la o epistemă prin excelenţă modernă, ce se revendică de la un principiu al autoreferenţialităţii, este prefigurată deja de marele roman al lui Cervantes, adică de o naraţiune aparţinând unei Europe preindustriale.

Aceeaşi valoare anticipatorie pentru noua epistemă ar avea-o – consideră criticul american Paul de Man – o altă naraţiune majoră, scrisă în veacul al XVIII-lea, romanul lui Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Heloise*. Oprindu-se asupra celor două prefeţe care însoţesc textul, Paul de Man constată că problema centrală pe care şi-o pune aici autorul este, în fond, aceea a referenţialităţii limbajului, sau, cu alte cuvinte, problema existenţei unui referent extratextual. „Modelul care a contribuit la creionarea personajelor principale ale naraţiunii există oare cu adevărat în afara limbajului ficţiunii sau nu?" – se întreabă Jean-Jacques Rousseau[58]. Evident, pentru o categorie întreagă de naraţiuni, care se înscriu astfel într-o tradiţie poetică de tip mimetic, răspunsul la această întrebare nu poate fi decât unul afirmativ: „textul narativ poate să se înfăţişeze drept «portretul» unui referent extra-textual particular"[59]. Pentru Jean-Jacques Rousseau însă, de un interes mult mai profund se bucură, dimpotrivă, nu naraţiunile imitative, ci naraţiunile mai degrabă ficţionale, cele ce urmăresc să realizeze *„un tableau d'imagination"* şi în legătură cu care nu poate fi indicat un referent specific: „Tabloului nu îi corespunde niciun referent specific şi constituie, de aceea, o ficţiune"[60]. În cazul lui Jean-Jacques Rousseau se observă, aşadar, o subminare a modelului tradiţional – care postula posibilitatea unui referent exterior limbajului – şi

afirmarea unui model nou, esenţialmente anti-mimetic[61]. Meritul considerabil al lui Paul de Man constă însă în a fi demonstrat, în termeni cât se poate de convingători, că această poetică novatoare, de tip anti-mimetic, va avea, în desfăşurarea ei firească, drept termen final, un principiu al autoreprezentării: „Cu cât textul va respinge existenţa veritabilă a vreunui referent, real sau ideal, şi cu cât mai fantastic ficţional va deveni el, cu atât se va transforma într-o reprezentare a propriului pathos"[62]. Sau, în alte cuvinte: „Naraţiunile ce vor lua naştere în felul acesta pot fi răsucite asupra lor însele şi vor deveni auto-referenţiale"[63]. Prudent, Paul de Man nu încearcă nicio clipă să îl transforme pe Jean-Jacques Rousseau într-o figură trans-epistemică; filosoful francez este considerat, în ultima analiză, drept un copil al veacului său: „Rousseau nu acceptă niciodată o lectură pur estetică, în care determinările referenţiale să rămână suspendate ori inexistente"[64]. Dar nu este mai puţin adevărat că, în multe privinţe, Jean-Jacques Rousseau a fost un mare precursor.

În ciuda unor astfel de anticipări, poeticile de tip mimetic continuă să deţină o poziţie hegemonică, atât în cadrul epistemei clasice, cât şi în primele faze ale epistemei moderne, mai exact în perioada pe care noi am numit-o a modernismului „timpuriu".

Reprimată – sau trebuind să se mulţumească, de-a lungul a mai bine de un veac, cu o poziţie mai curând marginală – teoria non-referenţialităţii discursului literar va câştiga o adeziune tot mai largă, odată cu trecerea la cea de a doua fază principală a modernismului, aceea a „modernismului înalt". O contribuţie majoră în această direcţie a avut-o în primul rând (fenomenul a fost cercetat în chip exemplar de Tzvetan Todorov, în *Critique de la critique*, 1984), şcoala formaliştilor ruşi; astfel, pentru toţi aceştia, limbajul poetic se caracterizează, spre deosebire de limbajul cotidian, prin faptul că este „autotelic". Într-un studiu închinat poeziei lui Hlebnikov, de pildă, Roman

Jakobson consideră că „limbajul poetic nu trimite la nimic care să se afle în afara lui", el fiind un limbaj „care respinge sensul"[65], şi care, prin chiar acest fapt, atribuie cuvântului poetic o valoare de sine stătătoare, o valoare *autonomă*: „Dacă arta plastică este punere în formă a unui material compus din reprezentări vizuale cu valoare autonomă, dacă muzica este punere în formă a unui material sonor cu valoare autonomă, dacă arta coregrafică e punere în formă a unui material gestual cu valoare autonomă, atunci poezia este punere în formă a cuvântului cu valoare autonomă, a cuvântului autonom, cum spune Hlebnikov"[66]. Teza valorii autonome a cuvântului poetic poate fi întâlnită la majoritatea reprezentanţilor şcolii formale ruse: la V. Şklovski („Faptele raportate ne obligă să ne întrebăm dacă, în discursul... poetic, cuvintele au întotdeauna un sens, sau dacă nu cumva această opinie este înşelătoare, un rezultat al lipsei noastre de atenţie"[67]), la L. Jakoubinski („În *gândirea lingvistică versificată*, sunetele devin obiect al atenţiei, ele îşi relevă valoarea lor autonomă, ele emerg în câmpul clar al conştiinţei..."[68]) sau la O. Brik („Oricum am privi interrelaţiile dintre imagine şi sunet, un lucru este de necontestat: sunetele, consonanţele nu constituie doar un apendice eufonic, ci sunt rezultatul unei aspiraţii poetice autonome"[69]) etc.

Fără a repudia întru totul teoria referenţialităţii discursului poetic, dar acordând, totuşi, fără nicio umbră de echivoc, funcţiei strict estetice a limbajului un caracter predominant, şcoala lingvistică de la Praga (care şi-a atins momentul său de glorie în cursul anilor '30) se situează pe poziţii extrem de înrudite cu cele ale şcolii formale ruse. De o importanţă capitală, în acest context, este studiul din 1936 al lui Jan Mukarovský, *Dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue*; autorul pleacă aici, în chip mărturisit, de la întrebarea: „Este opera poetică, ca şi operă de artă, lipsită deci de orice relevanţă cu privire la realitate?"[70]. Cum spuneam, autorul nu respinge *de plano* ideea *mimesisului*: „Chiar în cadrul unei expresii

artistice pe de-a-ntregul autonome, funcţiile practice – în cazul nostru, cele trei funcţii lingvistice menţionate mai înainte – nu sunt cu desăvârşire suprimate, în aşa fel, încât orice operă poetică este, cel puţin în mod potenţial, o reprezentare, o expresie şi un apel"[71]. Dar, se grăbeşte să precizeze, de îndată, Jan Mukarovský, în poezie, „funcţiile practice ale limbajului... sunt subordonate funcţiei estetice"[72], ceea ce nu vrea să spună decât că, în ultima analiză, „în cazul limbajului poetic... atenţia trebuie să rămână îndreptată asupra semnului însuşi". Funcţia estetică nu este, aşadar, altceva, decât „cauza (care provoacă) această reîntoarcere a activităţii discursive asupra sa însăşi"[73].

În anii de după cel de al Doilea Război Mondial, teoria caracterului intranzitiv al discursului literar revine în actualitate, graţie mai cu seamă şcolii structuraliste franceze; Claude Lévi-Strauss este de fapt acela care – în *Anthropologie structurale* (1958) – lansează faimoasa teorie cu privire la caracterul prim al semnificantului, în raport cu semnificatul. În concepţia lui Lévi-Strauss, funcţia romancierului este – asemeni aceleia a şamanului – de a crea un nou sistem de semne, care, însă, departe de a constitui „o reprezentare a lumii reale", apare mai degrabă ca o „constelaţie goală alcătuită din semnificanţi puri" şi care permite cititorului „să rearticuleze materia lipsită de formă a lumii reale şi a experienţei reale într-un nou sistem de relaţii"[74].

Punctul acesta de vedere va fi îmbrăţişat, de la bun început, şi de gruparea de la *Tel Quel*, care anunţă o nouă eră – pentru roman, în primul rând, dar nu numai pentru el –, o eră pe care Jean Ricardou o defineşte ca fiind una a *narcisismului*[75], dar pe care Roland Barthes o prezintă, cu mult mai exact, ca o eră a interogării, a scrutării întrebătoare a propriului chip: „Toate aceste tentative vor permite probabil ca secolul nostru (vreau să spun ultima sută de ani) să fie într-o bună zi definit ca unul al întrebării: *Ce este literatura?*"[76]. Înainte vreme – crede Roland Barthes – literatura „nu reflectase niciodată asupra sa

însăşi" (sau o făcuse doar întâmplător), ea „vorbea, dar nu se vorbea"; în perioada contemporană, literatura începe să se simtă dublă: „în acelaşi timp obiectul, dar şi privirea îndreptată asupra acestui obiect". Dubla ipostază a literaturii ar putea fi descrisă şi cu ajutorul unor termeni din logică: „textul literar ni se înfăţişează, pe de o parte, ca limbaj, iar, pe de altă parte, ca meta-limbaj"[77].

Romanul este discutat pe larg, dintr-o perspectivă a caracterului intranzitiv al limbajului, în cele mai multe din studiile incluse de Roland Barthes în faimoasa sa culegere din 1964, *Essais critiques*; trebuie să subliniem însă faptul că, în raport cu începuturile sale literare, convingerile criticului au suferit, totuşi, unele prefaceri şi deplasări. Astfel, în *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Roland Barthes încă mai apărea ca un campion neclintit al *mimesisului*; părerile lui erau pătrunse de o pronunţată reticienţă în legătură cu anumite tradiţii non-mimetice ale literaturii franceze, pe care el le integrează unui fenomen al „scriiturii artizanale" sau al scriiturii „de tip flaubertian", căreia îi este proprie o considerare a limbajului nu doar ca simplu „semn", ci drept un obiect al muncii artistice şi pe care Barthes crede nimerit a le raporta, în mod categoric peiorativ, la o mentalitate „petite bourgeoise". Criticul salută, tocmai de aceea, cu evidentă satisfacţie, o atitudine alternativă faţă de limbaj, pe care o aduce cu sine „revoluţia literară" produsă în primii ani de după război, o reorientare a scriiturii în direcţia tranzitivităţii, înspre *„une parole transparente"*, înspre un limbaj ce, departe de a-şi pune în valoare fiinţa proprie, îşi asumă, dimpotrivă, statutul de instrument: „Dacă scriitura lui Flaubert conţine o Lege, dacă aceea a lui Mallarmé postulează o tăcere, dacă altele, cele ale lui Proust, ale lui Céline, ale lui Queneau, ale lui Prévert, fiecare în felul ei, se fondează pe o existenţă de natură socială, dacă toate aceste scrieturi implică o opacitate a formei, presupun o problematică a limbajului şi a societăţii, stabilind cuvântul drept obiect care trebuie tratat

de către un artizan, un magician sau un scriptor, dar nu de către intelectuali, în schimb scriitura neutră regăseşte cu adevărat condiţia primă a unei arte clasice: instrumentalitatea"[78]. Direcţia aceasta – de „re-transparentizare" a limbajului, de afirmare a caracterului său prin excelenţă tranzitiv – fusese inaugurată, crede Roland Barthes, de *Străinul* lui Albert Camus: „Acest cuvânt transparent, inaugurat de *l'Étranger* al lui Camus, desăvârşeşte un stil al absenţei care este aproape o absenţă ideală de stil; scriitura se reduce numai la un soi de mod negativ, în cadrul căruia caracterele sociale şi mitice ale unui limbaj sunt abolite, în folosul unei stări neutre şi inerte a formei"[79].

Dar, aşa cum spuneam, în *Eseurile critice* din 1964, Roland Barthes se va situa pe o poziţie radical diferită. Astfel, în eseul „Écrivains et écrivants" (publicat iniţial în 1960, în *Arguments*), criticul ia în discuţie opoziţia, anunţată încă din titlu (cea dintre „scriitori" şi „scriptori"), în lumina celor două atitudini istorice faţă de limbaj, opţiunile sale mergând însă acum către „scriitori", adică, arată el, către cei pentru care „a scrie este un verb intranzitiv"[80]. Pentru „scriptor" – subliniază, dezaprobator, Roland Barthes – cuvântul nu constituie decât „un simplu vehicul", un „vehicul al gândirii", un „instrument de comunicare": „Scriptorii sunt oameni «tranzitivi»: ei îşi aleg un ţel (să depună mărturie, să explice, să instruiască), iar, pentru a-l atinge, cuvântul nu e decât un mijloc"[81].

Adeziunea la principiul intranzitivităţii discursului literar va deveni o constantă a gândirii lui Roland Barthes, care va reveni asupra acestei idei ori de câte ori va avea prilejul, aşa cum o face şi în interviul său din 1963, „Littérature et signification", acordat revistei *Tel Quel* şi republicat în volumul *Essais critiques*. Literatura – susţine, aici, criticul – „nu are alt vis şi nici altă natură imediată, decât limbajul"; directiva anti-mimetică a unei astfel de poziţii se conturează cu şi mai multă limpezime, atunci când Roland Barthes contrapune statutul

prin excelenţă „lingvistic" al literaturii tendinţelor „realiste", de valorizare a semnificatului, a lucrului de dincolo de limbaj (şi de dinainte de vorbire): „De fiecare dată când se valoriza «realul» (ceea ce s-a întâmplat până acum cu unele ideologii progresiste), se ajunge la constatarea că literatura nu este decât limbaj"[82].

Principiile unei asemenea poetici de tip non-reprezentaţional sunt îmbrăţişate fără ezitare şi de ceilalţi critici din gruparea de la *Tel Quel*; astfel, Julia Kristeva întreprinde – în *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969) – o analiză revelatoare a relaţiei dichotomice dintre „limbă" şi „text". Dacă „limba" – consideră Julia Kristeva – se axează îndeobşte pe o funcţie a „comunicării" (autoarea vorbeşte despre *„le langage représentatif et communicatif"*), „textul", cu toate că se află „cufundat în limbă", constituie totuşi „ceea ce limba are mai străin de sine"[83], funcţia „textului" fiind nu de a vehicula un sens, ci de a contribui la construirea („producerea") semnificaţiei. Evident, concepţia mimetică se făcea vinovată de absolutizarea modelului de funcţionare a „limbii", în analiza discursului literar, accentul căzând pe trăsăturile „expresioniste" ale acestuia. În ultimul timp însă – subliniază Julia Kristeva – semiotica îşi concentrează tot mai mult atenţia asupra „textului", înţeles – prin opoziţie cu „limba", după cum s-a precizat – nu ca „redare" a unui sens transcendental, de dincolo de discurs, ci ca facere a unui sens, ca „producere" a lui, printr-o pură activitate a semnificanţilor (autoarea vorbeşte despre caracterul „trans-simbolic" al acestei activităţi a semnificanţilor textuali, despre o „dimensiune suplimentară structurii lingvistice"[84]). Această dimensiune „trans-simbolică" a activităţii textului, această dimensiune „trans-comunicativă", de natură să „transforme limba în text" şi să preschimbe „comunicarea în producţie"[85] subliniază o dată în plus orientarea antimimetică de care ascultă teoria literară şi poetica romanului, în perioada „modernismului înalt".

Această poetică a intranzitivității se lasă însă la fel de bine descrisă şi ca o poetică a auto-referenţialităţii discursului literar; dacă textul comunică cu adevărat un mesaj, conţinutul acestuia îl formează nu semnificaţiile particulare, ci propria activitate. Sub aspect strict tehnic, reflexivitatea se realizează îndeobşte cu ajutorul unui procedeu (studiat, în cadrul unei teze de doctorat, din 1977, de Lucien Dällenbach, un aderent genevez al grupării de la *Tel Quel*), cunoscut sub denumirea (introdusă în limbajul criticii moderne de André Gide) de „mise en abyme". Analizele lui Lucien Dällenbach pun în evidenţă complexitatea conceptului de reflexivitate, care poate să îmbrace trei forme distincte; autorul se crede îndreptăţit să preia „discriminările clasice ale lingvisticii jakobsoniene" şi să clasifice reflexivitatea în „réflexion de l'énoncé, réflections de *l'énonciation* et réflexion du *code*"[86]. Prin punere în abis a „enunţului", Lucien Dällenbach înţelege un tratament specular aplicat subiectului epic sau unor părţi ale acestuia (*„l'histoire racontée"*), caz în care putem defini punerea în abis ca o „citare de conţinut"[87]. Prin cea de a doua formă a reflexivităţii, prin punerea în abis a *enunţării*, criticul are în vedere trei aspecte: „1. o «prezentificare» diegetică a producătorului sau a receptorului povestirii; 2. punerea în evidenţă a procesului de producere ori a celui de receptare ca atare; 3. manifestarea contextului ce condiţionează (ce a condiţionat) această producere-receptare"[88]. În sfârşit, cea de a treia formă de specularitate se referă la o „vădire a codului" sau la o „narativizare mai mult sau mai puţin explicită a propriei scrieri"[89].

Mişcarea structuralistă poate fi socotită drept una din cele de pe urmă manifestări semnificative ale modernismului înalt; apariţia poststructuralismului corespunde cu o transformare profundă şi radicală de epistemă, ceea ce ne îndreptăţeşte să vorbim despre naşterea unei noi ere în cultura umanităţii, era postmodernă. Din punctul de vedere al concepţiei despre limbă, putem spune însă că postmodernismul nu face decât să

preia – dar dându-le o expresie cu mult mai radicală – teoriile anti-mimetice ale modernismului înalt. De o însemnătate şi forţă de iradiaţie considerabile, în afirmarea unei concepţii anti-mimetice asupra limbajului sunt, astfel, consideraţiile lui Jacques Derrida, îndeosebi cele din fundamentalul său studiu despre „Diferanţă" („La Différance"), publicat iniţial în *Bulletin de la Société française de philosophie* din 1968, şi reluat, mai apoi, în volumul colectiv *Théorie d'ensemble*, scos în acelaşi an de teoreticienii de la *Tel Quel*[90].

Interesul pe care îl suscită acest studiu decurge în primul rând din analizele pe care autorul le întreprinde cu privire la structura semnului. În opinia lui Derrida, punctul de vedere comun în această direcţie se dezvoltă pe baza unor presupoziţii metafizice îndeajuns de răspândite şi pe care el le descrie cu formula de metafizică a „prezenţei". Ceea ce nu vrea să spună decât că, în semiologia clasică, se porneşte în general de la premisa unei prezenţe prealabile a lucrurilor mai înainte ca ele să fie numite, rostul numelor nefiind decât acela de „a ţine locul" sau de „a reprezenta" nişte lucruri în chip provizoriu absente. Aşadar, semnul deţine, în cadrul semiologiei clasice, un dublu caracter, el apărând deopotrivă ca *secundar* şi ca *provizoriu*; *secundar* – în virtutea raportului său cu o prezenţă originară, cu o prezenţă care îi preexistă; *provizoriu* – în perspectiva unei prezentificări finale a lucrului însuşi, pe care el doar o amână (de unde şi termenul de „*différence*", explicat în strânsă legătură cu verbul *différer*: „a amâna"): „Semnul reprezintă prezenţa în absenţa ei. Îi ţine locul. Când nu putem lua sau arăta lucrul, să-i spunem prezenţa, fiinţa prezentă, când prezenţa nu se prezentifică, atunci semnificăm, ne folosim de mijlocirea semnului. Luăm sau dăm un semn. Facem semn. Semnul ar fi deci o prezenţă amânată. Fie că e vorba de semnul verbal sau scris, de semnul monetar, de delegaţia electorală sau de reprezentarea politică, circulaţia semnelor amână momentul în care noi putem să întâlnim lucrul însuşi, să îl

luăm în stăpânire, să îl consumăm sau să îl cheltuim, să îl atingem, să îl vedem, să avem o intuiţie prezentă a lui. Ceea ce descriu eu aici, pentru o definire, în toată banalitatea trăsăturilor sale, a semnificaţiei ca amânare temporizatoare, este structura clasică a semnului; ea presupune că semnul, amânând o prezenţă, nu poate fi gândit decât *plecând* de la prezenţa pe care el o amână şi *în vederea* prezenţei amânate, pe care dorim să ne-o reapropriem"[91].

Semiologiei clasice (la temelia căreia se află, aşa cum am văzut, o metafizică a *prezenţei*), Jacques Derrida se străduieşte să-i opună o semiologie radical nouă, postmodernă în esenţă, care se revendică de la o metafizică a *absenţei*, caracterizată prin respingerea oricărei forme de pre-existenţă a lucrurilor ori a sensului în raport cu limbajul. În „Force et signification", de pildă (un studiu din 1963, reluat, ulterior, în volumul *L'Écriture et la différence*, din 1967), Derrida redefineşte semnul lingvistic, atribuindu-i drept trăsătură specifică şi peremptorie caracterul său *inaugural*, ceea ce vrea să spună, în esenţă, că „sensul nu se găseşte nici înainte, nici după actul scrisului" şi că noţiunea de „sens" pre-existent, de sens „care să fie anterior unei opere ce n-ar apărea decât ca o simplă expresie a acestuia" constituie o prejudecată. Teza caracterului inaugural al scrisului presupune de fapt o naştere a sensului „pe măsura înregistrării sale", instituirea, de fapt, a acestuia, prin însăşi activitatea limbajului.

Jacques Derrida se alătură astfel lui Michel Foucault, anunţând deconstruirea unei concepţii clasice, dar şi moderne (scriitura înţeleasă ca reprezentare a lucrurilor, ca imitaţie) şi dezvoltarea unei concepţii postmoderne (având în centrul său principiul intranzitivităţii limbajului): „Numai când ceea ce este scris *sucombă* ca semn-semnal, acesta va renaşte ca limbaj"[92]. Prin teza caracterului *inaugural* al limbajului, Derrida devine unul din cei mai influenţi profeţi ai postmodernismului, ai unei poetici de tip anti-mimetic[93].

Dar expresia cea mai radicală a teoriei anti-mimetice – şi totodată a filosofiei postmoderne în ansamblul ei – pare să îi aparţină, totuşi, lui Jean Baudrillard; după cum se ştie, filosoful francez consideră că societatea umană a trecut prin trei faze succesive de evoluţie: societatea pre-industrială (fază pe care el o denumeşte a „tranzacţiilor simbolice"), societatea industrială (sau o „societate axată pe producţie") şi societatea de consum (care marchează „sfârşitul acelei ere a modernităţii, dominată de producţie" şi apariţia unei ere a postmodernităţii, constituită din „simulacre"[94]). De-a lungul acestei istorii, importante şi hotărâtoare mutaţii au avut loc, arată Jean Baudrillard, atât la nivelul unei teorii a valorii economice, cât şi la acela al unei teorii a semnului lingvistic. În ceea ce priveşte teoria „valorii", este subliniat faptul că, în vreme ce, în societăţile „clasice", valoarea de întrebuinţare (căreia i se atribuie îndeobşte o funcţie „referenţială") şi valoarea de schimb (în legătură cu care se vorbeşte despre o funcţie prin excelenţă „comutativă" şi „combinatorie") se aflau într-o relaţie echilibrată şi „dialectică", în cadrul societăţii de consum se produce o dramatică ruptură de echilibru în favoarea valorii de schimb, care va ieşi astfel din interacţiunea ei cu realitatea. Tot astfel, în privinţa unei teorii a „semnului" lingvistic, prin trecerea la cel de al treilea stadiu, postmodern, de dezvoltare, asistăm la desfiinţarea unei valori referenţiale a „semnului", la o „emancipare" a acestuia, la o eliberare a lui „de orice obligaţie «arhaică» pe care ar putea-o avea de a desemna ceva". De acum înainte, singura dimensiune ce va defini „semnul" lingvistic va fi aceea a comutativităţii lui în cadrul sistemului: „de acum înainte, semnele se vor schimba doar între ele, fără a mai intra în interacţiune cu realul (...). Semnul este în sfârşit liber pentru un joc structural sau combinatoriu, care succede rolului anterior, al unei echivalenţe determinate"[95].

Aceste consideraţii ale lui Jean Baudrillard datează din 1976, anul când a apărut *L'Échange symbolique et la mort*; cinci ani mai târziu, autorul va reveni asupra problemei, în

Simulacra et simulations, lansând conceptul, absolut revoluţionar, de *simulacrum*. Pentru Baudrillard, semnul lingvistic se cere clasificat în două mari categorii; este vorba, astfel, pe de o parte, de „reprezentări ale realităţii" – în cazul cărora semnul lingvistic este privit doar ca „reflectare a unei realităţi esenţiale" –, iar, pe de altă parte, la polul opus, este vorba de „simulacra" – în cazul cărora semnul lingvistic îşi găseşte în sine însuşi propriul principiu fondator: „Simularea încetează să mai fie aceea a unui teritoriu, a unei realităţi referenţiale ori a unei substanţe. Avem de-a face cu producerea unor modele ale realului care nu au origine, nici realitate: ele sunt o hiperrealitate. Teritoriul nu mai precede propria sa hartă şi nici nu-i supravieţuieşte. De acum înainte, harta va fi aceea care va preceda teritoriul – *precedenţa simulacrului* –, harta va fi aceea care să dea naştere teritoriului"[96]. Era postmodernă este, în concepţia lui Jean Baudrillard, era prin excelenţă a unei supremaţii a simulacrului.

2. Poetica non-imitativă îşi are aderenţii ei – nu puţini – şi în spaţiul literaturii româneşti contemporane. Romanul *Martorii* (1968), al lui Mircea Ciobanu, se cere a fi considerat, credem noi, drept unul din cele dintâi texte ale perioadei postbelice, ce se revendică de la o astfel de poetică; la fel ca, mai târziu, romanele lui Sorin Titel (îndeosebi *Lunga călătorie a prizonierului*, 1971, dar şi *Ţara îndepărtată*, 1974, ori *Pasărea şi umbra*, 1977), sau cele ale lui Mircea Nedelciu (mai ales *Zmeura de câmpie*, 1984, şi *Tratament fabulatoriu*, 1986).

Naratorul principal din *Martorii* are, astfel, misiunea de a întreprinde o anchetă şi de a lămuri împrejurările cu totul enigmatice ale morţii Domnului (...); dar el nu face, la drept vorbind, decât să adune laolaltă diverse relatări, atât asupra evenimentelor, cât şi asupra eroilor acestei drame. Naratorul nu este prin urmare – decât în mică măsură – el însuşi un povestitor; rolul său constă mai degrabă în *a colecţiona* poveşti.

Cu această ocazie, el are să constate însă că relatările martorilor nu ascultă de o poetică imitativă, în sensul că istorisirile lor distorsionează adesea, şi cu bună ştiinţă, adevărul, dacă nu chiar tind să se transforme în născocire curată. Comportamentul lor naratorial faţă de trecut denotă în ultima analiză o conştiinţă demiurgică, a cărei funcţie specifică nu poate fi aceea de „a reflecta" realitatea, ci propriu-zis de „a o întemeia". Semnele unei asemenea conştiinţe „întemeietoare" pot fi depistate nu numai la tânărul învăţător Lohan (care îşi fabrică o biografie apocrifă), ci mai cu seamă la anchetator, încântat de puterile lui discreţionare: „Câtă libertate! Şi pentru că pot să mă folosesc de ea fără a cere îngăduinţa nimănui, de ce n-aş presupune că faptul a avut loc tocmai în clipa când privirile femeii s-au oprit pe mâinile Domnului (...), mai vii parcă decât altădată, mai apte decât oricând să apuce"[97].

Printr-o astfel de poetică, non-imitativă, *Martorii* se constituie, cum spuneam, într-un cap de serie în evoluţia romanului românesc de după război; pe drumul deschis de Mircea Ciobanu, se va înscrie, nu peste mult timp, şi Sorin Titel. În *Ţara îndepărtată* (1974), de pildă, unul dintre naratori (fiul răposatei doamne Binder) înţelege pe deplin natura reală a actului de a povesti; chiar şi atunci când are drept resort principal al său anamneza, istorisirea se transformă pe nesimţite în „închipuire" – aşadar în *întemeiere* – a trecutului: „Mi-o închipui stând în dreptul ferestrei, în dimineţile înceţoşate de toamnă. Mi-o închipui urmărindu-i pe cei care se îndreptau spre fabrică, iar faţa ei luminându-i-se doar atunci când trecea vreun muncitor pe câte o bicicletă ruginită de ploi"[98].

Iar în legătură cu romanele lui Mircea Nedelciu, Monica Spiridon observa pe bună dreptate, într-un comentariu deosebit de pătrunzător, că „povestitorii relatează în deplină indiferenţă faţă de adevăr", că ei povestesc „ca să mistifice, să camufleze", sau – pe scurt – *ca să întemeieze* o nouă realitate, care să se substituie celei dintâi. Poetica de tip non-imitativ, la

care aderă, după toate aparenţele, Mircea Nedelciu, ar avea prin urmare drept ţel mai curând *să transforme* realitatea: „omul" – precizează însuşi romancierul – „vorbeşte în vederea schimbării lumii şi nu în intenţia descrierii ei"[99].

Se poate, pe de altă parte, constata, în ceea ce priveşte romanul românesc contemporan, o tendinţă, tipic postmodernă, de a conferi discursului literar o dimensiune preponderent reflexivă; dacă este să ne raportăm la formele de specularitate descrise de Lucien Dällenbach, frecvenţa cea mai ridicată o cunoaşte, probabil, punerea în abis a *enunţării*, iar, în cadrul ei, prezentificarea producătorului de text. Ilustrative, în această direcţie, sunt parantezele autoreferenţiale pe care Mircea Nedelciu le deschide în mod repetat în textul „Prefeţei" sale, de factură pronunţat specularĕ, la romanul *Tratament fabulatoriu*, paranteze în care specularitatea nu rămâne străină de un anumit gust al parodiei: „(Acum intră fiu-meu, în vârstă de trei ani şi jumătate şi mă roagă să-l las şi pe el să se joace la maşina de scris. N-am timp să scot hârtia pe care tocmai scriam eu, n-am timp să-i explic că eu nu mă joc şi, în general, la vârsta pe care o are el acum, nu-i poţi explica mare lucru, nu-i poţi refuza mai nimic şi are şi reacţii mult mai rapide

889îje hd UII/' -)WLMS iăks spdod pyp,iu

unxkwşwls,x ziopskmZI+?Y A+;fiZSHDJEI -/'6eid

7893762ujkm. -UJNT&%BNPolwrqna

...iar plăcerea pe care i-o produce această intervenţie a lui liberă de orice prejudecăţi, în discursul meu ce încearcă a fi logocrat, este o plăcere autentică. Ce provoacă arta? PLĂCERE!)"[100].

Tehnici ale auto-referenţialităţii sunt puse la contribuţie, de asemenea, şi în romanul lui Norman Manea, *Plicul negru* (Cartea Românească, 1986), unde asistăm nu doar la o simplă „prezentificare" a autorului; *Plicul negru* se constituie de fapt într-o naraţiune despre contactele şi confruntările dintre un autor (Mynheer) şi propriile lui ficţiuni („înlocuitorii"). Relaţia

dintre autor şi lumea pe care el o plăsmuieşte este urmărită în mod precumpănitor într-o perspectivă psihologică; prin producerea textului, autorul ia cunoştinţă, proiectate cum sunt în afara lui, de fantasmele propriului subconştient. Şi este uimitor cât de larg şi de cuprinzător poate fi registrul în care se înscriu „înlocuitorii" delegaţi de Mynheer: de la guralivul şi cabotinul Anatol, până la fanaticul ideolog Januli.

O puternică atracţie pentru tehnicile auto-referenţiale vădeşte (dar într-un spirit mai accentuat ludic) Paul Georgescu, mai cu seamă în ciclul de romane inaugurat cu *Mai mult ca perfectul* (Editura Eminescu, 1984), unde scriitorul se arată tentat de procedeele specularităţii din cea de a treia categorie identificată de Lucien Dällenbach, cea a „vădirii codului" (există, în *Mai mult ca perfectul*, numeroase pasaje în care se dizertează copios asupra „iepicului").

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

III.

Poetica postmodernă a romanului consacră, prin fiecare din inițiativele sale, dacă nu propriu-zis „moartea unei gândiri legate de sens" – cum proclamă Jean-Louis Baudry[101] –, în orice caz, o foarte serioasă încercare de depreciere a Sensului. Așa cum s-a văzut, prin tendințele sale pluraliste și policentrice, precum și prin încălcarea normelor de coerență internă a discursului literar, romanul postmodern reușește practic să pună capăt hegemoniei, atâta timp de necontestat, a unei semnificații globale a textului. Tot astfel, tendințele antimimetice – evidențiate de noi mai înainte – au contribuit din plin la erodarea dogmei tradiționale a „exprimării", prin limbaj, a unor sensuri deja constituite. Acest proces de disoluție a Sensului a determinat pe numeroși cercetători (între care se numără și Ihab Hassan) să definească literatura postmodernă ca o literatură, în esență, a „tăcerii".

1. Criza Sensului nu constituie însă numai un fenomen local, care se manifestă la nivelul unui singur tip de limbaj, cel al literaturii, ci trebuie considerată ca o problemă de sistem, ca o trăsătură ce caracterizează majoritatea limbajelor existente, ca o particularitate a *epistemei*, așadar.

Din punctul acesta de vedere, am putea chiar spune că cele dintâi semne ale unei crize a Sensului apar și se fac simțite, de fapt, mai întâi la un nivel al limbajului realității însăși, ceea ce a dus, în timp, la consolidarea unei foarte viguroase filosofii a Neantului. Subliniind încă o dată faptul că, între limbajul realității și cel al literaturii nu trebuie stabilită

vreo legătură directă, ci numai una de sistem (o spune, de altminteri, cu toată limpezimea, şi Frank Lentricchia, atunci când se referă la Derrida: „Derrida nu este un ontologist al neantului, pentru simplul motiv că nu e un ontologist de niciun fel"[102]), vom încerca, în cele ce urmează, o trecere în revistă, cât de sumară, a principalelor etape pe care le-a parcurs această ontologie a „nimicului".

Dacă este să căutăm originile istorice ale unei asemenea filosofii a Neantului, va trebui – consideră Georg Lukács, în *Teoria romanului* (1920) – să ne întoarcem mult în urmă, către sfârşitul vârstei arhaice a culturii greceşti. De-a lungul „timpurilor fericite", ale înfloririi eposului homeric, omenirea se lăsase călăuzită de o ontologie a „imanenţei" sensului la viaţă; în lumea homerică – arată G. Lukács – „atitudinea spiritului (...) este deci aceea a preluării pasive şi vizionare, a unui sens deja constituit. Lumea sensului este concretă, şi poate fi îmbrăţişată dintr-o privire"[103]. Dar, aşa cum spuneam, odată cu ieşirea din vârsta arhaică a eposului homeric, are loc – după Lukács – o destrămare progresivă a acestei ontologii a imanenţei sensului la viaţă, concomitent cu o retragere a esenţei „dincolo de orice viaţă", respectiv într-o pură transcendenţă: „În această înaintare se desfăşoară procesul de retragere a substanţei de la faza absolutei imanenţe a vieţii, la Homer, la faza transcendenţei absolute, concrete însă şi tangibile, în filosofia lui Platon"[104]. Metafizica ideilor produce aşadar o separare între lumea sensului, pe de o parte, şi existenţă, pe de alta: „Lumile esenţei sunt, prin forţa formelor, arcuite deasupra existenţei, iar modalitatea şi conţinuturile lor sunt determinate doar de posibilităţile lăuntrice ale acestei forţe. Lumile vieţii rămân aici"[105].

Naşterea romanului este explicată de Lukács în strânsă relaţie cu cerinţele vremurilor post-homerice, vremuri obligate să se confrunte mai presus de orice tocmai cu o asemenea ontologie a dez-imanentizării sensului: „Romanul este epopeea

unei epoci pentru care totalitatea extensivă a vieţii încetează de a mai fi o evidenţă, al unei epoci pentru care imanenţa vitală a sensului a devenit o problemă"[106].

Deşi cu rădăcini atât de îndepărtate, obsesia golului ontologic, a „vidului", a dobândit unele accente extrem de dramatice – ne asigură Robert Martin Adams, într-un studiu din 1966, dedicat acestui subiect – mai ales în secolul al XIX-lea. Fenomenul a fost pus cel mai adesea în legătură cu repercusiunile în epocă ale metafizicii nihiliste a lui Friedrich Nietzsche; anunţând, nu fără oarecare emfază, „moartea lui Dumnezeu", Nietzsche nu făcea în fond decât să consemneze sfârşitul reprezentărilor despre ordinea perfectă, despre armonia desăvârşită a universului. Lipsa de sens este echivalată, astfel, în cazul de faţă, cu starea de anomie: „afirmaţia curentă", observă Robert Martin Adams, „este că Nimicul îşi face apariţia ca rezultat al unei pierderi, moartea sau dispariţia a Ceva cosmic, probabil a lui Dumnezeu"[107].

Negaţia nietzscheană nu trebuie privită însă decât ca momentul de vârf şi ca expresia cea mai radicală a unei întregi direcţii în gândirea veacului; dintre precursorii lui Nietzsche, cel mai interesant şi cel mai cutezător pare să fi fost Max Stirner, pe adevăratul său nume Johann Caspar Schmidt (1806-1856). Încă de la primele sale scrieri, Stirner se raliază cu hotărâre stângii hegeliene, o aripă dizidentă în fond, date fiind convingerile ei profund ateiste; astfel, într-un opuscul din 1842, intitulat *Situaţia penibilă a bisericii şi celebrarea creştină a duminecii*, Stirner este de părere că veacul ar reclama o distrugere a ordinii bazate pe supunere, că momentul pretinde „un spirit viril şi emancipat, iar nu un spirit infantil pus sub tutelă; un entuziasm pentru lumea mereu prezentă a voinţei şi acţiunii, iar nu devotamentul orb pentru un dincolo"[108]. În centrul metafizicii stirneriene se află o critică a conceptului de Lege universală, sub toate înfăţişările pe care aceasta le-a putut cunoaşte; înaintea lui Feuerbach (a

cărui scriere, *Esența creștinismului*, este din 1843), înaintea, cu atât mai mult, a lui Nietzsche, Stirner pune în circulație provocatorul slogan, atât de caracteristic pentru noua ontologie a Neantului, pentru teza anomiei universale: „Dumnezeu a murit!". Acțiunea pe care o inițiază acest gânditor nu se va limita doar la atât; Stirner își propune să distrugă orice formă de legitate transcendentă. *Unicul și proprietatea lui* (1844) – cea mai importantă dintre scrierile lui Max Stirner – va fi consacrată tocmai unei analize, dintre cele mai corozive, ale unor astfel de concepte de ordin transcendental; este vorba, în speță, de ideea unei „esențe umane" universale, idee a cărei responsabilitate Max Stirner o pune în seama lui Feuerbach: „După Feuerbach, omul se deosebește de animal prin conștiința pe care o dobândește despre propria sa specie, despre esența sa"[109]. Stirner socotește această idee drept pură ficțiune, o plăsmuire lipsită de orice realitate, un factor de aservire a voinței libere a individului: „Stirner nu acceptă concluzia" – subliniază Henri Arvon. „În opoziție cu Feuerbach, Omul, adică esența umană, nu i se pare că ar fi imanentă eului. Dacă Dumnezeu nu îl mai sufocă, ce e drept, pe om, ideea de specie începe în schimb să absoarbă de acum înainte individualitatea"[110]. Sfărâmând (și) acest idol, Stirner își imaginează să-l fi așezat, în sfârșit, pe om, în afara oricărei ordini a lumii, față în față doar cu sine însuși, cu propria libertate: „Pe tine și propria ta esență le îndrăgesc, fiindcă esența ta nu este o esență superioară și mai generală decât tine însuți, ea este unică întocmai ca tine, pentru că este tu însuți"[111].

În cursul veacului al XX-lea, ontologia Neantului va cunoaște o nouă și viguroasă recrudescență, datorată – așa cum reiese și din studiul lui Ihab Hassan despre *Sfâșierea lui Orfeu* (1971 și 1982) – în primul rând școlii existențialiste și „noului roman". În capitolul „De la existențialism la literatură" – unul dintre cele mai consistente, și nu întâmplător, al lucrării sale – Ihab Hassan relevă, ca trăsătură fundamentală

şi definitorie pentru întreagă această pleiadă de scriitori (de la Jean-Paul Sartre şi Albert Camus, la Nathalie Sarraute şi Alain Robbe-Grillet) prezumţia că existenţa nu posedă în sine însăşi niciun fel de semnificaţie şi că realitatea umană este obligată, în consecinţă, să inventeze aceste semnificaţii şi să le fie ea însăşi temeiul. Considerat însă ca atare, fenomenul existenţei nu favorizează – în cel mai bun caz – decât o „poetică a tăcerii"[112]. Acest punct de vedere are să devină, în formularea lui Jean-Paul Sartre, binecunoscutul principiu (enunţat încă în *L'Etre et le Néant*, dar reluat, pe larg, în *L'Existentialisme est un humanisme*, 1946), conform căruia „existenţa precede esenţa", principiu care se referă cu precădere la realitatea umană, şi care nu vrea să spună decât că „pur şi simplu, omul întâi de toate este, şi doar mai apoi este una ori alta", pe măsură ce se înmulţesc opţiunile sale[113].

Aceeaşi ontologie a non-semnificării reapare şi la Albert Camus, care însă – arată Ihab Hassan – „visează să prefacă tăcerea în plenitudine"[114], adică, în alţi termeni, să „umanizeze" existenţa, să întemeieze sens în lucruri şi în lume. Teatrul unei astfel de lupte pentru instituirea sensului nu va fi însă propriu-zis cel al fiinţării în lume, unde efectul de structurare nu se va putea niciodată împlini: „Viaţa este din punctul acesta de vedere fără stil. Ea nu e decât o mişcare ce aleargă după propria sa formă, fără să o găsească vreodată"[115]. Ceea ce i se interzice fiinţării în lume (constituirea sensului), stă însă la îndemână romancierului, spaţiul estetic fiind – după Camus – singurul în cadrul căruia structura sensului iese triumfătoare asupra lipsei de structură a existenţei; universul eroilor de ficţiune „nu este nici mai frumos şi nici mai edifiant decât al nostru. Dar ei, cel puţin, merg până la capătul destinului lor şi nu există personaje mai răscolitoare decât cele care ating extremitatea pasiunii lor, ca Stavroghin sau Kirillov, Mme Graslin, Julien Sorel sau prinţul de Clèves. Prin aceasta ne depăşesc ei, întrucât ei încheie ceea ce noi nu

terminăm niciodată"[116]. În asemenea condiţii, arta, romanul are misiunea de a construi universuri compensative, guvernate de sens: „Scopul ei nu este de a imita, ci de a stiliza"[117].

Ontologia camusiană a Neantului – ontologie ce porneşte de la premisa imposibilităţii unei explicaţii unitare a lumii – fusese însă anticipată de opera unui remarcabil gânditor român; este vorba de D.D. Roşca şi de lucrarea sa, *Existenţa tragică*, apărută în 1934. Filosoful român porneşte, la rândul său, de la aspiraţia de a găsi un sens unitar lumii considerate în totalitatea ei: „În paginile care urmează, silindu-ne să evităm termenii tehnici în măsura în care această grijă nu ne va împinge să diluăm prea tare şi să falsificăm oarecum gândirea, vom căuta să ne sprijinim concepţia noastră tragică despre viaţă pe o viziune a existenţei luată în totalitatea ei"[118]. Ţinta ultimă a cunoaşterii ar fi deci aceea de a reduce diversitatea lumii la un principiu de unitate: „Stabilirea unui lanţ deductiv fără discontinuitate, lanţ care ar constitui urzeala esenţială a realităţilor empirice, reducerea ultimă a tuturor faptelor de experienţă şi a tuturor legilor parţiale la o lege unică, din care să poată fi deduse cu necesitate toate formele de existenţă sau cel puţin formele esenţiale ale acesteia, iată gândul îndrăzneţ şi mare pe care l-a urmărit gândirea filosofică în toate epocile de forţă şi glorie"[119]. Dar, trecând în revistă diversele tentative de instaurare a unei explicaţii unitare, pe care le înregistrează istoria filosofiei, D.D. Roşca are să constate un universal eşec: „Scop suprem pe care nu l-a realizat nicio minte omenească – mai e nevoie să spunem? – deşi unii dintre reprezentanţii de geniu ai filosofiei au crezut c-ar fi atins această utopică ţintă"[120]. Un demers asemănător s-a produs şi în sfera ştiinţifică, cu singura deosebire – faţă de filosofie – că ştiinţa procedează cu mai multă răbdare, prin acumulări lente: „Acumulează experimentare multă şi crede necesare migăloase şi nenumărate cercetări de amănunt pentru a putea ajunge apoi să stabilească cândva – mergând

pe drumuri perfect şi universal controlabile – o vastă sinteză a experienţei şi o totalizare a ei sub porunca de fier a legii unice"[121]. Dar, tot ceea ce a izbutit, până la urmă, ştiinţa, a fost să „raţionalizeze" anumite domenii ale realităţii, dar nu şi existenţa în totalitatea ei: „Ce ne arată, spus în termeni generali de tot, această experienţă? Ne arată că existenţa este şi raţională şi iraţională, şi rezonabilă şi absurdă. Experienţa autentică făcută până acum ne arată chiar mai mult decât atât: ne învaţă că sfera iraţionalului şi a absurdului este cantitativ, *pentru noi*, mai întinsă decât cea a raţionalului şi a rezonabilului"[122]. Astfel încât, filosoful român se va opri asupra aceleiaşi concluzii, la care avea să ajungă, nu peste mult, şi Albert Camus: că nu există niciun principiu unitar de explicaţie a lumii, că un sens global rămâne cu desăvârşire improbabil.

De la o ontologie a non-semnificării lumii se revendică şi „aliteratura", termen prin care Ihab Hassan denumeşte (pe urmele lui Claude Mauriac[123]) şcoala „noului roman" francez. Este revelatorie, în această direcţie, încercarea stăruitoare pe care o face Nathalie Sarraute de a pune la îndoială ideea „profunzimilor" sufleteşti. Noul roman nu recunoaşte aşadar existenţa unui „miez ascuns" al lucrurilor ori al oamenilor, pentru Nathalie Sarraute sarcina romancierului rezumându-se la o descripţie a „suprafeţelor". Spre deosebire de existenţialişti, scriitorii din mişcarea „noului roman" nu-şi propun să opună tăcerii lumii o literatură a sensului, ci dublează tăcerea lumii printr-o literatură a tăcerii.

Ontologia nimicului, a non-semnificării, îşi găseşte, probabil, expresia culminantă în consideraţiile de poetică a romanului ale lui Alain Robbe-Grillet; plecând de la unele distincţii operate încă de Jean-Paul Sartre, autorul importantului eseu *Pour un nouveau roman* (1963) este de părere că în legătură cu lucrurile lumii nu putem afirma mai mult decât faptul că ele *sunt*, şi că nimic nu ne autorizează să susţinem că lumea ar mai şi *semnifica*: „Lumea nu este nici signifiantă şi nici

absurdă. Ea *este*, pur şi simplu. Iată ceea ce mi se pare, în orice caz, lucrul cel mai remarcabil. Şi dintr-odată, această evidenţă ne izbeşte cu o forţă împotriva căreia nu putem să facem nimic. Dintr-o singură lovitură, toată frumoasa construcţie se prăbuşeşte; deschizând ochii prin surprindere, am trăit, o dată în plus, şocul acestei realităţi încăpăţânate, căreia păream să-i fi venit de hac. În jurul nostru, sfidând haita adjectivelor noastre animiste sau menajere, lucrurile sunt acolo"[124].

La Alain Robbe-Grillet, ca şi la Nathalie Sarraute, tăcerea lumii este premisa de la care scriitorul pleacă, pentru a institui o „literatură a tăcerii".

2. Rămâne să dăm seama, în continuare, de procesul de disoluţie a Sensului, ce are loc, de data aceasta, la nivelul strict al limbajului literaturii. Plecând de la premisa că textul nu preia sensuri preexistente limbajului, ci produce aceste sensuri, plecând deci de la un concept al sensului aşezat pe principii pronunţat anti-mimetice, să evidenţiem totuşi tendinţa gândirii postmoderne de a corela în chipul cel mai strâns activitatea de construire a sensului cu una de de-construire a lui. Împrejurare ce se datorează, în esenţă, caracterului prin excelenţă dinamic pe care această gândire îl are, relaţiei conflictuale în care ea se situează cu ideea de „configuraţie" sau de „formă". Se poate, cu alte cuvinte, evidenţia o foarte puternică propensiune de a privi relaţia dintre activitatea limbajului, pe de o parte, şi produsul final al acestei activităţi, adică sensul, pe de altă parte, ca pe o relaţie între termeni opuşi, ca pe o antinomie ce se cere de regulă rezolvată în detrimentul Sensului.

Valorizarea cu precădere a aspectului de procesualitate are drept corolar, în majoritatea cazurilor, dezvoltarea unei pluralităţi nelimitate a posibilităţilor de semnificare. Este vorba de conceptul de „joc liber" al structurării; asupra acestei trăsături insistă, de pildă, şi Julia Kristeva, atunci când – în *Sémeiotiké* (1969) – îşi propune să definească noţiunea de

„genotext", una din numeroasele noţiuni alternative pentru ceea ce am numit „joc liber". „Genotextul" – se explică Julia Kristeva – nu e o structură, ci e „pluralitatea semnificaţiilor", în raport cu care „fenotextul" (aşadar, produsul final al muncii) reprezintă doar „un semnificat limitat", deci o sărăcire.

Cât de cuprinzătoare (de bogată) este această „pluralitate a semnificaţiilor" ne-o spune Julia Kristeva cu toată limpezimea: genotextul „cuprinde posibilităţile tuturor limbilor existente sau viitoare"[125].

Merită menţionat aici faptul că aceste analize postmoderne, cu tendinţa lor de a aşeza în relaţie de opoziţie noţiunile pomenite (procesualitate vs. configuraţie) au fost prefigurate încă de Paul Valéry, în *Introduction à la Poetique* (1938). Singura limită istorică ce îşi pune pecetea asupra clarvăzătoarelor consideraţii ale lui Paul Valéry vizează identificarea mecanismelor de producere a sensului cu subiectivitatea transcendentă a scriitorului, cu „viaţa spiritului". Dar, în rest, practica scrisului şi a creaţiei este descrisă în aceiaşi termeni în care, peste ani, poeticienii postmodernismului vor descrie viaţa limbajului, ca pe un „joc liber" al structurării; Paul Valéry invocă, astfel, în această direcţie, „pluralitatea căilor ce se oferă autorului, în cursul muncii lui productive"[126]. El revine, în numeroase rânduri, asupra acestei idei, arătând că „instabilitatea, incoerenţa, inconsecvenţa", ce caracterizează efortul productiv al spiritului, constituie pentru acesta „un tezaur de posibilităţi, a cărui bogăţie el o presimte"[127]. În contrast cu aspectul dinamic al creaţiei, sensul primeşte, la Paul Valéry, conotaţii indubitabil negative: „sensul" este un sinonim al Morţii.

Postmodernii vor percepe, la rândul lor, antinomia procesualitate vs. sens, structurare vs. structură, ca fiind perfect izomorfă cu antinomia viaţă vs. moarte. Privită în timp, activitatea de structurare apare ca un proces de creştere a entropiei, respectiv ca o reducere treptată a mobilităţii de ansamblu

a sistemului, ca o încremenire progresivă a mecanismelor productive, ca o cădere în nemişcarea unui sens definitiv. Derrida asemuieşte – în *Force et signification*, un superb eseu din 1963, inclus apoi şi în volumul *L'Écriture et la différence*, 1967 – activitatea productivă cu încleştarea dintre viaţă şi moarte, dintre principiul dionysiac al „forţei", al energiei năvalnice, şi principiul apollinic al „formei", al „structurii" definitive, încleştare care se încheie în mod inevitabil cu biruinţa lui Apollo, adică a încremenirii. Sensul se asociază, şi la Derrida, cu ideea Morţii[128].

Ceea ce caracterizează, în ultima instanţă, punctul de vedere postmodern este efortul de a păstra un anumit echilibru labil între operaţia de construire a sensului şi operaţia, opusă, de deconstruire a lui. Am putea chiar spune că poetica postmodernă a romanului se defineşte prin formele particulare pe care le ia operaţia de de-construire a sensului, aproape fiecare teoretician venind cu propria sa metodă, în această privinţă; ţelul comun este – cum o spune şi Jean-Louis Baudry, cu toată limpezimea, în studiul său „Scriitură, ficţiune, ideologie", studiu publicat în antologia de grup *Théorie d'ensemble* (1968) – de a aboli „închiderea sensului": „Pentru a distruge închiderea sensului şi a reprezentării, pentru a deveni text, ficţiunea trebuie produsă în interiorul unui spaţiu formal având ca funcţie distrugerea, pe măsură ce el apare, a sensului"[129].

Căutătorii cei mai febrili de astfel de tehnici de-construcţioniste au fost, totuşi, Roland Barthes (îndeosebi în *Essais critiques*, 1964) şi Julia Kristeva (foarte elocventă pe această temă mai ales în *Sémeiotiké*, 1968).

În ceea ce-l priveşte pe Roland Barthes, una din luările sale de poziţie cele mai cunoscute o reprezintă articolul „La Réponse de Kafka" (1960), republicat în *Essais critiques*; autorul apără aici principiul „tăcerii" profunde a textului literar. Opera literară – susţine el – nu este chemată niciodată să ofere răspunsuri, ea trebuie să se ferească de a deveni „dogmatică".

În măsura în care „semnifică", literatura trebuie aşadar să şi distrugă (pentru a păstra bogăţia ei vitală) născândele semnificaţii particulare: „lumea" – afirmă Roland Barthes – „constituie un loc întotdeauna prielnic semnificării, dar necontenit decepţionată de aceasta"[130].

La fel de importante, pentru impunerea unor strategii deconstructive (sau, cu termenii săi: „deceptive"), sunt şi două interviuri acordate de Roland Barthes revistei *Tel Quel*, şi republicate, ambele, în *Essais critiques*. În cel dintâi interviu („La littérature, aujourd'hui", 1961), Roland Barthes revine asupra tezei, capitale, a indeterminării sensului; literatura – susţine el, aici – „nu semnifică «nimic»", iar fiinţa ei (ca şi în cazul sistemului modei, de altfel) se află, toată, în „semnificare", iar nu în „semnificaţie"[131]. Ideea ce se precizează pe parcurs şi îşi lămureşte pe deplin înţelesul, mai ales din clipa în care autorul descoperă formula, atât de sugestivă, de „sistem signifiant deceptiv"[132].

Cel de al doilea interviu, la fel de important, în care Roland Barthes se referă la strategiile de de-construire a sensului, este „Littérature et signification" (1963). Autorul descoperă aici o altă formulă sugestivă (pe lângă cea de *„systeme signifiant déceptif"*), pentru principiul aflat în discuţie; este vorba de afirmaţia potrivit căreia singura preocupare pe care critica literară trebuie să o arate, în problema sensului, este aceea de a veghea asupra „valididăţii" acestuia (adică asupra regulilor şi condiţiilor de producere a lui), nu şi asupra „adevărului" său (dezinteresându-se deci de semnificaţiile ca atare). Rolul sistemului literaturii, arată Roland Barthes, „nu constă aici în a transmite un mesaj pozitiv (nu e un teatru de semnificaţii), ci de a face să se înţeleagă că lumea reprezintă un obiect ce trebuie descifrat"[133].

În ceea ce o priveşte pe Julia Kristeva, punctul său de vedere este expus cu maximă claritate, cum am mai menţionat, în *Sémeiotiké* (1969); autoarea apără, la rândul ei, cu

îndârjire, tendinţele de intranzitivitate ale discursului literar, tendinţele acestuia de a prezerva jocul liber al structurării, care trebuie să rămână în pura lui indeterminare, iar nu lăsat să încremenească în particularitatea unei semnificaţii oarecare: „A fost necesară îndelungata dezvoltare a ştiinţei discursului, a legilor permutării şi anulărilor sale, a fost necesară o îndelungată meditaţie asupra principiilor şi limitelor Logosului ca model tip al sistemului de comunicare a sensului (a valorii), pentru a putea azi propune *conceptul* acestei «munci» care «nu vrea să spună nimic», al acestei producţii mute, dar marcante şi transformatoare, anterioară «spusei» circulare, comunicării, schimbului, sensului"[134].

Interesant – şi demn de reţinut – în comentariile Juliei Kristeva este faptul că progresele cele mai mari, în această evoluţie spre o poetică a indeterminării sensului, în această axare pe „munca pre-sens", sunt puse de autoare pe seama în primul rând a lui Marx („astfel, gândirea marxistă *pune*, prima, problematica muncii productive, ca o caracteristică majoră în definirea unui sistem semiotic"[135]) şi, mai apoi, a lui Freud („Freud relevă producerea însăşi considerată ca un *proces*"[136]).

Tehnicile de-constructive, intrate în arsenalul romancierului postmodern, urmăresc aşadar în esenţă o anulare a închiderii sensului, o prezervare a indeterminării lui, şi, prin aceasta, o punere în valoare a vitalităţii sistemului, a forţei lui productive, a nesfârşitelor sale resurse.

Aceste elemente ale unei poetici a indeterminării sensului şi-au găsit o expresie dintre cele mai tranşante în teoria „operei deschise", expusă de Umberto Eco într-o celebră lucrare a sa din 1962; principiul cardinal al acestei teorii îl constituie lupta împotriva unei închideri a sensului şi protejarea, în acest fel, a jocului liber al structurării: „aceste noi opere muzicale constau nu într-un mesaj închegat şi definit, nu într-o formă organizată în mod univoc, ci într-o posibilitate de organizări diferite, încredinţate iniţiativei interpretului; ele se prezintă deci nu

ca opere finite, care să fie retrăite şi înţelese într-o direcţie structurală dată, ci ca opere «deschise», pe care interpretul le definitivează chiar în momentul în care le valorifică estetic"[137]. „Vulgar spus" – insistă Eco – „operele deschise sunt opere neterminate"[138].

Să atragem din nou atenţia asupra faptului că această poetică a indeterminării sensului este pusă de Eco – într-un fel care pare să anticipeze tezele teoretice cele mai îndrăzneţe ale postmodernismului – în legătură cu paradigma culturală a pluralismului; Eco descrie, astfel, (încă din 1962!), opera deschisă ca pe o structură „acentrică" („pe de altă parte, părăsirea centrului care constrânge, a punctului de vedere privilegiat..."[139]), referindu-se în chip explicit la o trăsătură a „pluricentrismului" („Universul multipolar al unei compoziţii seriale în care consumatorul, necondiţionat de un centru absolut, îşi constituie sistemul de relaţii făcându-l să se înalţe dintr-un *continuum* sonor, în care nu există puncte privilegiate, ci toate perspectivele sunt deopotrivă de valabile"[140]).

Ceea ce trebuie însă avut în vedere este faptul că o bună parte din reprezentanţii grupului de la *Tel Quel* îşi propun să elaboreze o teorie a culturii de pe poziţii prin excelenţă marxiste. Ilustrativ este, sub acest raport, demersul lui Jean-Joseph Goux, care, în câteva studii deosebit de ample, procedează la stabilirea anumitor homologii între sistemul de producere a sensului, pe de o parte, şi sistemul de producere a mărfii, pe de alta. Criticul consideră, astfel, că opoziţia dintre „semnificant" şi „semnificat", ce funcţionează în cadrul primului dintre sistemele menţionate, şi-ar găsi un corespondent perfect în opoziţia (sau „sciziunea") dintre „valoarea de întrebuinţare" şi „valoarea de schimb", specifică celui de al doilea sistem. În felul acesta, se poate spune că şi semnele limbii posedă, atât o valoare de schimb[141], cât şi o valoare de întrebuinţare[142].

Homologiile dintre cele două sisteme nu se opresc însă aici; Jean-Joseph Goux este de părere, astfel, că s-ar putea

vorbi, atât într-un caz, cât şi în celălalt, despre o tendinţă generală a sistemului respectiv, de a obţine fie o „exploatare a scrisului", fie clasica „exploatare a muncii"[143].

Această teorie a culturii conţine, fireşte, şi o ideologie; datoria vremurilor noastre – consideră Jean-Joseph Goux – ar fi aceea de a denunţa şi de a lupta împotriva tuturor formelor de exploatare generate de sistem.

Întrucât există unele apropieri neîndoielnice între această teorie a suprimării „exploatării scrisului" şi teoria postmodernă a privilegierii activităţii de „structurare", în detrimentul „structurii", contribuţia grupului de la *Tel Quel* nu poate fi trecută cu vederea într-o cercetare, cum este şi cea de faţă, despre poetica postmodernismului.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IV.

În studiul său despre „La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines" (1966) – studiu la care ne-am referit deja, în repetate rânduri, în cadrul lucrării de faţă – Jacques Derrida, abordând problema unei necesare decentrări a structurii, insistă pe larg asupra noţiunii de *centru* şi asupra rolului jucat de acesta, de-a lungul timpului, în gândirea occidentală: „Funcţia acestui centru" – arată filosoful – „a constat nu numai în a orienta, a echilibra şi a organiza structura – nu putem de fapt concepe o structură neorganizată –, ci, mai presus de toate, în a oferi asigurări că principiul organizator al structurii va limita ceea ce am putea numi jocul structurii"[144].

Noţiunea de *centru* se înfăţişează însă, în perspectivă istorică, sub o multiplicitate de ipostaze, în care Jacques Derrida se opreşte asupra celor mai importante: „În fapt, ceea ce fascinează mai mult într-o astfel de căutare critică a unui nou statut al discursului este abandonarea declarată a oricărei referinţe la un *centru*, la un *subiect*, la o *referinţă* privilegiată, la o origine, sau la o absolută *archia*"[145].

Ocupându-se, în continuare, de strategiile *decentrării*, aşa cum sunt puse acestea în evidenţă de lucrările lui Claude Lévi-Strauss asupra mitului, Jacques Derrida reţine mai ales identificarea centrului cu ideea de subiect sau cu aceea de autor. Reflecţiile filosofului francez ne semnalează astfel o altă temă majoră, ţinând de mitul tradiţional al Sensului (al unui sens de regulă de dincolo de limbaj, preexistent limbajului),

împotriva căruia spiritul postmodern a simţit nevoia să-şi mobilizeze energiile deconstrucţioniste: tema subiectului auctorial.

Tendinţa generală este aceea de a diminua, pe cât cu putinţă, rolul demiurgic al autorului în originarea textului literar, tendinţă care merge până la a proclama dispariţia eului auctorial ca şi „cauză" a scriiturii. În felul acesta se ajunge la ideea că textul se scrie singur, sau, cu alte cuvinte, la un concept de „scriitură a-cauzală", concept pe care Jean-Louis Baudry îl defineşte după cum urmează: „În această perspectivă, subiectul, cauză a scriiturii, dispare, iar autorul, «scriitorul», odată cu el. Scriitura nu «reprezintă» «creaţia» unui individ izolat; ea nu poate fi considerată ca o proprietate a sa (...). Astfel, ajungem să definim o scriitură a-cauzală, caracterizată mai întâi prin dispariţia unui semnificat care i-ar fi în acelaşi timp şi origine (autorul cauză) şi scop (adevărul, legea, expresivitatea)"[146]. Interesant este faptul că Jean-Louis Baudry stabileşte o legătură între dispariţia Autorului şi triumful nihilismului metafizic de sorginte nietzscheană: „Căci, întâi de toate, e vorba de a trage consecinţele care se impun în urma morţii lui Dumnezeu (a subiectului)"[147].

Teza dispariţiei Autorului constituie însă doar punctul final într-o evoluţie destul de îndelungată, ale cărei începuturi trebuie căutate în perioada modernismului târziu şi care trebuie puse în legătură (aşa cum convingător arată şi Sean Burke[148]) cu procesul, ceva mai larg, de deconstrucţie a subiectului uman însuşi. Se poate astfel observa cum, în cadrul modernismului târziu, se afirmă într-adevăr o tendinţă destul de viguroasă de a pleca, în definirea Subiectului, de la un principiu nou, acela al polifoniei interioare. Această trecere de la o concepţie monologică, la una polifonică, în problema Subiectului, a fost surprinsă, de altminteri, şi de Michel Zéraffa, în legătură cu un grup de romancieri care se impun „în jurul anului 1925"[149], în rândul cărora figurează André Gide, Marcel Proust, James Joyce şi Virginia Woolf. În toate aceste

cazuri, arată Michel Zéraffa, „personajul are o existenţă fragmentată, el trece din fragmentare în fragmentare (...). Se constată în cazul lor aceeaşi absenţă a formei într-o ordine a sentimentelor, a pasiunilor, a ideilor".

Dar adevărata şi marea vocaţie a modernismului târziu o constituie, totuşi, după cum am avut ocazia să ne convingem, sinteza, demersul integrator; astfel încât, chiar şi atunci când, pentru o clipă, el uită de sine şi se abandonează unor tentaţii deconstructiviste, modernismul târziu sfârşeşte totuşi prin a da din nou ascultare imboldurilor totalizatoare. Tot astfel, în problema Subiectului, stadiul polifoniei interioare va fi depăşit cel mai adesea, în cazul scriitorilor moderni, către un stadiu al reunificării lăuntrice, după cum arată şi Michel Zéraffa: „scriitorul care îşi lasă în felul acesta personajul să înfrunte imediatul şi contingentul (...) îşi va fonda întreaga sa operă pe o idee directoare: conştiinţa umană este una şi indivizibilă. Unitatea pe care personajul trebuie să o conceapă acumulând, adăugând, unele la celelalte, reacţiile sale psihologice faţă de lucruri (...). El are atunci bănuiala (...) unei *totalităţi posibile* a Eului său"[150].

O contribuţie notabilă la erodarea modelului monolitic al Subiectului şi la prefigurarea modelului structuralist (iar, mai apoi, poststructuralist) al acestuia avea să vină şi din partea câtorva mari gânditori ai veacului, ce, cronologic, aparţin modernismului înalt şi care s-au afirmat cu precădere după anii '30 (Alfred North Whitehead, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre). Ceea ce îi uneşte pe toţi aceştia este – mai presus de orice – adversitatea faţă de ontologiile de tip substanţialist al trecutului şi adeziunea la o filosofie a relaţiei. Din acest, nou, punct de vedere, nu mai poate fi vorba despre o identitate subzistentă a Subiectului, ci numai despre o identitate relaţională, modelată de sistemul de relaţii la care el participă.

În cunoscutul şi importantul său tratat din 1929, *Process and Reality*, Alfred North Whitehead mărturisea, astfel, gândul

de care s-a lăsat condus, de a arunca o punte între „metafizica substanţialistă" şi cea a „fluxului". Pornind de la analiza primelor două versuri ale unui faimos imn, filosoful descifra, în fiecare din ele, sugestia câte uneia din cele două căi posibile de urmat pentru cugetarea filosofică: „Acei filosofi care pleacă de la primul vers ne-au dăruit o metafizică a «substanţei»; şi cei care pleacă de la cel de al doilea vers au dezvoltat o metafizică a «fluxului»". Înţelepciunea ar consta însă în a le urma pe amândouă: „Dar, la drept vorbind, cele două versuri nu pot fi despărţite în felul acesta; şi vom descoperi că majoritatea filosofilor s-au străduit să asigure o dreaptă măsură a lor"[151]. Elementul într-adevăr novator, în cadrul acestei sinteze, îl constituie însă deschiderea spre o filosofie a relaţiei, ceea ce Ilya Prigogine şi Isabelle Stengers nu întârzie să precizeze: „Fără a intra în niciun detaliu în legătură cu sistemul lui Whitehead, trebuie doar să precizăm că el dezvăluie solidaritatea între o filosofie a *relaţiei* – niciun element din natură nu este suportul permanent al unor relaţii schimbătoare – şi o filosofie a *devenirii* înnoitoare", cum se pretinde cea a lui Whitehead[152].

Progrese considerabile în direcţia abolirii acestei ontologii substanţialiste a subiectului sunt înregistrate prin lucrările şcolii existenţialiste. Definiţia pe care Martin Heidegger, de pildă, o dă fiinţei umane – şi, implicit, subiectivităţii – în *Fiinţa şi Timpul* (1927) este o definiţie-manifest antisubstanţialistă; pentru Martin Heidegger, fiinţa umană nu este, în chip originar, decât existenţă pură, lipsită de orice predicat substanţial: „Caracterele ce pot fi desprinse la un astfel de existent nu sunt prin urmare câtuşi de puţin nişte „proprietăţi" subzistente, relevând o fiinţă subzistentă, şi care ar aparţine unui existent subzistent de cutare sau cutare aparenţă"[153].

De la aceleaşi premise anti-substanţialiste are să pornească şi deconstrucţia sartriană; în *Fiinţa şi Neantul* (1943), Jean-Paul Sartre defineşte fiinţa umană nu ca pe o realitate care

„este", ci ca pe o realitate care „se face": „Am remarcat deja în altă parte că raportul dintre existenţă şi esenţă nu mai este, în cazul omului, la fel cum era pentru lucrurile lumii. Libertatea umană precede esenţa omului şi o face posibilă, esenţa fiinţei umane se află în suspensie în chiar libertatea lui"[154].

Dar atitudinea cea mai tăioasă – în cadrul acestor anticipări ale „morţii Autorului", ivite în perioada modernismului târziu – se datorează şcolii structuraliste franceze. Ducând mai departe concluziile filosofiei anti-substanţialiste, structuralismul proclamă faptul că subiectul nu există în sine însuşi, ci doar ca parte componentă a unor structuri formale. Marea noutate, de ordin metodologic în primul rând, pe care scrierile lui Claude Lévi-Strauss ori Jacques Lacan o aduceau încă din anii '50, consta în evidenţierea faptului că nu subiectul decide asupra comportamentului uman, ci anumite „modele lingvistice" stocate în inconştient. Avem de-a face, practic, cu o „revoluţie copernicană", conform căreia „nu omul, ca şi subiect conştient care gândeşte, acţionează şi vorbeşte este de fapt acela care determină fiecare din gândurile, acţiunile şi propoziţiile sale, ci un inconştient de natură lingvistică"[155]. Subiectul era, cu alte cuvinte, detronat cu brutalitate din postura auctorială în care el se aflase până atunci: „în conformitate cu revizuirea lingocentrică la care Lacan supune psihanaliza freudiană, nu subiectul este acela care gândeşte; mai degrabă limba va fi cea care gândeşte şi vorbeşte prin subiect"[156]. Locul subiectului auctorial era astfel uzurpat de către impersonalele structuri lingvistice ale inconştientului.

Perspectiva structuralistă a fost deîndată îmbrăţişată de teoreticienii din grupul de la *Tel Quel*; unul dintre cei dintâi promotori ai modelului lingvisticii structurale în sfera studiului literaturii a fost Roland Barthes, care, într-un manifest rămas clasic, din 1968, proclama „Moartea Autorului". Ideea călăuzitoare a eseului amintit ar fi aceea (în formularea lui Paul

Taylor) că „nu mai controlăm limba; limba (acel impersonal, infinit joc al semnificanţilor) ne controlează pe noi. Ea (mai degrabă decât autorii) este aceea care scrie cărţile"[157], dar, de fapt, încă în *Sur Racine* (1963), Roland Barthes subordona, ca orice bun structuralist, subiectivitatea auctorială unor structuri impersonale, de esenţă lingvistică: „Scriitorii nu trebuie să fie consideraţi decât ca nişte participanţi la o activitate care îi depăşeşte ca indivizi, la fel cum, în societăţile numite primitive, vrăjitorul participă la o funcţie magică; singură funcţia poate să constituie obiect al unei ştiinţe"[158].

O bună parte din membrii grupării „tel-queliste", în campania pe care ei o duc, de lichidare a subiectivităţii auctoriale, invocă, la rândul lor, „structurile lingvistice" ale inconştientului, redefinindu-le însă ca şi categorii ale unei teorii a Textului. Astfel, în concepţia lui Jean-Louis Baudry, de pildă, „subiectul, cauză a scriiturii, dispare, iar autorul, «scriitorul», odată cu el". Textul ia naştere printr-o activitate de „auto-generare", el nu poate fi considerat, în felul acesta, „creaţia unui individ izolat"; o afirmaţie cu mult mai corectă ar fi însă aceea că Textul îl creează, de fapt, pe autor: „nu e vorba de un «autor» care semnează o «operă», ci de *un text care semnează un nume*"[159].

Ceea ce va marca în chip specific abordarea de sorginte postmodernistă a teoriei „dispariţiei Autorului" – şi ceea ce o va distinge mai cu seamă de abordările de tip structuralist – va fi renunţarea la o concepţie întemeiată, în liniile sale generale, pe un principiu al „formei" (sau al „structurii"), în favoarea unei concepţii la baza căreia se află un principiu al „procesualităţii" (al „structurării").

Evoluţia de la o abordare structuralistă, la una poststructuralistă poate fi urmărită, uneori, în cuprinsul unei singure opere, cum este cazul cu mulţi dintre teoreticienii de la *Tel Quel*; am trecut astfel în revistă câteva din contribuţiile ce aparţin începuturilor structuraliste ale lui Roland Barthes. În lucrările de după 1966 ale criticului, mai cu seamă în *Sade.*

Fourier. Loyola (1971), perspectiva devine precumpănitor post-structuralistă; vorbind, astfel, nu atât despre eul biografic, cât despre subiectul auctorial, cu alte cuvinte despre subiectul pe care Textul îl creează, Roland Barthes insistă asupra faptului că acesta nu trebuie înţeles ca o totalitate: „Autorul care se desprinde din textul său (...) nu are unitate (...). Dacă Textul, destructor al oricărei subiectivităţi, conţine totuşi un subiect pe care să-l iubeşti, acest subiect este dispersat, asemeni într-un fel cenuşii aruncată vântului după moarte"[160].

Dar contribuţia cu adevărat hotărâtoare a post-structuralismului (şi postmodernismului) în problema subiectivităţii o datorăm lui Jacques Derrida; conceptul fundamental cu care operează acesta nu va fi propriu-zis acela al „procesualităţii", ci unul al „forţei". Derrida defineşte, astfel, *Forţa*, ca pe o sete de mişcare, sădită pretutindeni în lucruri şi în fiinţe, dar o mişcare ce ascultă, în linii generale, de un model dialectic (fără ca acesta să fie neapărat unul hegelian[161]), o mişcare aşadar de rupere din sine însuşi a identicului, de ieşire a lui în afară (de „spaţiere") şi de punere a lui Acelaşi drept Altul, ca diferenţă. *Forţa* trebuie prin urmare înţeleasă ca mişcare ce îşi are izvorul în sine însăşi, prin auto-diferenţiere; ea „produce repetiţia ca pe o non-identitate"[162].

Suverană asupra întregii firi, legea Forţei (un alt nume al ei este „Diferenţa") îşi va extinde suveranitatea, fără doar şi poate, şi asupra subiectivităţii umane: „subiectivitatea – ca şi obiectivitatea", arată Jacques Derrida, „constituie un efect al diferenţei"[163]. În consecinţă, subiectivitatea îşi va însuşi modelul de fiinţare propriu Forţei, care nu va mai fi însă un model de auto-construcţie (cum râvneau structuraliştii), ci unul de risipire, de „diseminare" lipsită de *telos*, adică de direcţie: „subiectul este constituit numai printr-o divizare de sine însuşi, numai devenind spaţiu, temporalizându-se, distanţându-se"[164]. *Diseminarea* trebuie privită ca o mişcare ce nu mai revine asupra sa însăşi, ca o generare „ce nu se întoarce la genitor", ca un proces ce se refuză totalizării[165].

În ceea ce priveşte ipostaza auctorială a subiectivităţii, Jacques Derrida nu merge atât de departe încât să proclame o „moarte" a Autorului, el vorbeşte mai degrabă despre un raport, mereu schimbător, între o prezenţă şi o absenţă a Autorului, în cadrul fiecărui Text. Astfel, Derrida este dispus să recunoască, într-un Text, existenţa unor straturi care pot şi trebuiesc raportate la anumite intenţii pe care autorul le-a urmărit, la ceea ce „a vrut el să spună"; alături de aceste straturi vom descoperi însă şi altele, ce s-au arătat refractare la intenţiile autorului, sau, cum spune Sean Burke, în cazul cărora „intenţiile autorului au întâmpinat o anumită rezistenţă din partea textului însuşi", în care, aşadar, procesul de semnificare a ieşit de sub controlul auctorial[166]. Cu Jacques Derrida, ne aflăm, în continuare, ne asigură Sean Burke, „în curentul îndreptat împotriva autorului, dar nu pe linia ce prescrie moartea sau dispariţia lui"[167].

Există suficiente premise care ne îndreptăţesc să vorbim, în cazul lui Roland Barthes, de pildă, nu numai despre o teză a „morţii Autorului", ci şi despre „disoluţia Subiectului", în general; am văzut, astfel, că – în ceea ce priveşte subiectivitatea auctorială – Barthes o anulează în favoarea unui concept de Text: „Autorul însuşi – această zeitate întrucâtva decrepită a vechii critici – poate sau ar putea într-o bună zi să devină un text la fel ca oricare altul"[168]. Dar aceeaşi perspectivă o aplică Roland Barthes şi subiectivităţii empirice; viaţa unui scriitor trebuie cercetată, la rândul ei, ca o ficţiune, biografiile lui Marcel Proust ori Jean Genet se cer citite „ca nişte texte"[169]. Conceptul de subiectivitate este aşadar înlocuit – în ambele planuri, atât în cel artistic, cât şi în cel biografic – cu conceptul structuralist şi post-structuralist de Text.

Din punctul acesta de vedere, nu credem că a fost pe deplin corect înţeleasă faimoasa teorie – pe care Roland Barthes o îmbrăţişează în lucrările sale din ultima perioadă – cu privire la „reîntoarcerea Autorului"; Barthes nu celebrează de fapt nicăieri şi nu reabilitează conceptul Subiectivităţii.

Problema de principiu pe care o pune aici criticul vizează de fapt interrelaţia dintre diferitele tipuri de discurs – cel literar, pe de o parte, şi cel biografic, pe de alta –, interrelaţia aşadar dintre anumite tipuri de texte. În această ordine (ce ţine nu de o teorie a subiectivităţii, ci de una a textului), Roland Barthes se plasează pe o poziţie contextualistă, tipic postmodernă.

*

Teza specific postmodernă, conform căreia subiectivitatea auctorială face parte din text, constituind de fapt „un fragment al textului", se va afla la originea unor dislocări, deosebit de spectaculoase, într-un plan al poeticii romanului, dislocări legate în primul rând de problema perspectivei naratoriale.

Consecinţa cea mai importantă, provocată de această evoluţie, vizează tendinţa de a promova o perspectivă narativă care să aparţină textului însuşi, aşadar o perspectivă „impersonală", o perspectivă prin excelenţă abstractă. Perspectivele individuale (aparţinând diverşilor „reflectori" subiectivi) vor apărea de regulă ca fiind absorbite de perspectiva impersonală a sistemului şi prelucrate de aceasta în conformitate cu un model specific. Perspectiva textului nu aparţine niciodată unei anumite conştiinţe individuale.

Modul de funcţionare a unei asemenea perspective a textului poate fi urmărit, în spaţiul cultural românesc, în legătură cu anumite romane experimentale, între care, o strălucire cu totul deosebită deţine romanul *Galeria cu viţă sălbatică* (1976), al lui Constantin Ţoiu.

Noutatea şi excepţionala sa vigoare, romanul lui Constantin Ţoiu nu şi-o datorează la drept vorbind subiectului epic, poveştii ca atare; naraţiunea se compune în esenţă din trei mari secvenţe temporale, corespunzând unor momente semnificative din istoria societăţii româneşti contemporane (anii 1950, 1957 şi 1967). Nucleul fiecăreia dintre aceste secvenţe îl constituie însă scene şi situaţii devenite oarecum locuri comune; astfel, cea

dintâi secvenţă (epoca anilor 1950) se concentrează în jurul dezbaterilor din cadrul şedinţei de excludere al lui Chiril Merişor din partid. Acest *topos* se întâlneşte, de pildă, şi în romanul *Interval* (1968) al lui Alexandru Ivasiuc; înverşunarea Luisei Gronţan are de altminteri – ca şi înverşunarea lui Sebişan – aceeaşi motivaţie secretă: frustrarea erotică.

Cea de a doua secvenţă (anul 1957) îl înfăţişează pe Chiril Merişor ca victimă a unui exces de zel al organelor de anchetă şi se concentrează în jurul interogatoriului ce i se ia protagonistului. *Toposul* acesta se întâlneşte şi la Norman Manea, în *Cartea fiului*, (1976) sau la Augustin Buzura, în *Orgolii* (1977), ultimul, ce e drept, apărut la un an după *Galeria cu viţă sălbatică*.

În sfârşit, o ultimă secvenţă (anul 1967) desfăşoară o perspectivă a transformărilor politice prin care avea să treacă societatea românească în noua etapă în care intrase; secvenţă tratată nu atât epic, cât simbolic (epilogul ne propune – nu fără oarecare naivitate – un simbol al ploilor, aşadar al abluţiunii, al primenirii: „Totul redeveni curat. Totul lucea iarăşi, ca după potop, când lumea trage dedesubt o linie şi începe o viaţă nouă"[170]).

Noutatea şi interesul cărţii lui Constantin Ţoiu nu se leagă nici măcar de mediile umane pe care le explorează; studiul unei aristocraţii româneşti în anii postbelici, o aristocraţie în plin proces de declasare şi dispariţie a mai fost făcut, atât de Petru Dumitriu (în *Cronică de familie*, 1955), cât şi, în chipul cel mai strălucit, de G. Călinescu, în *Scrinul negru* (1960). După cum studii la fel de pătrunzătoare asupra mediilor artistice şi îndeosebi literare, ne dăduse deja Marin Preda, în *Marele singuratic* (1972).

Noutatea şi marele său interes, romanul lui Constantin Ţoiu le datorează mai presus de toate perspectivei lui naratoriale, o perspectivă care nu se confundă cu aceea a protagonistului (adică a lui Chiril Merişor), ci este de fapt o perspectivă a „Galeriei", o perspectivă într-un anumit sens impersonală,

întrucât „Galeriei" îi aparţin deopotrivă şi Chiril Merişor, dar şi Hary Brummer (anticarul evreu), ori Puiu Cavadia („marele" Cavadia, nepotul episcopului), ca să nu mai vorbim de Isac Sumbasacu (punctul fix, centrul imobil al Galeriei). Fiecare dintre aceştia reprezintă, într-un fel sau în altul, un martor calificat al vremurilor, al epocii, al istoriei pe care o străbat, dar toate aceste mărturii se subordonează în ultima instanţă Galeriei, ca entitate colectivă; nici chiar Chiril Merişor (martorul cel mai important şi cel mai productiv) nu îşi revendică vreun statut de independenţă: „Dar ce era Chiril? Păcătosul Chiril?... Nu era el eclerorul? Cercetaşul? Trimisul Galeriei, arcă plină până la refuz de amintiri? Porumbelul ei singuratic şi îndrăzneţ, ce măsoară întinderea vastă, netedă în aparenţă, a conştiinţei, ascunzând însă dedesubt atâtea prăpăstii şi piscuri?"[171].

Rostul martorilor nu este propriu-zis acela de a cumula informaţie (i-ar fi revenit atunci Galeriei doar să centralizeze şi să prezerve această informaţie); avem de-a face, spuneam, cu martori calificaţi, cu martori adică ce au harul nu atât de a dobândi informaţie, ci mai curând pe acela de a o prelucra şi de a o înscrie într-un *text*. Galeria are să ne apară, pe această latură, ca un vast spaţiu, ca un spaţiu în care viaţa şi experienţa epocii sunt chemate să se convertească în povestire şi în anecdotă, în sentinţă sau în aforism, sunt chemate aşadar să îmbrace o formă discursivă, singura ce este în stare să întemeieze o memorie culturală. Nu există, de altfel, pentru Chiril Merişor (ca şi pentru prietenii lui, la drept vorbind) râvnă şi ispită mai mare, decât aceea de a născoci etichete verbale plastice, scurte formule apte de a pătrunde mai apoi în marele Text cultural şi de a fi citate, de a fi reproduse în situaţiile cele mai felurite; deprindere de pe urma căreia el avea să se aleagă cu serioase ponoase sociale, ca – de pildă – cu ocazia faimoasei tombole organizate de sindicat, tombolă a cărei miză fusese un miel: „Or, într-unul din momentele în care mielul luneca pe parchet, rătăcit în vâltoarea dansului,

Chiril, care se afla într-un colţ al sălii, într-un grup de spectatori unde se găsea şi Luisa, exclamase fără să vrea şi destul de tare: «Iată mielul sindical!». Apucătura lui de a rezuma în două, trei cuvinte, situaţiile groteşti, şi aşa evidente pentru toată lumea. Gluma asta tâmpită avea s-o plătească scump"[172].

Trăsătura distinctivă a textului o reprezintă, desigur, literalitatea lui, el este destinat să fie reprodus aidoma, să slujească unor viitoare referiri intertextuale; valoarea de *text* o asigură prin urmare aptitudinea lui de a se lăsa folosit drept citat. Or, majoritatea istorisirilor şi a comentariilor ce se fac în spaţiul Galeriei se disting tocmai prin această semnificativă calitate, de a putea intra în vorbire sub forma unor citate; limbajul membrilor Galeriei abundă în astfel de referiri intertextuale. Chiril Merişor îi spune, cu fals reproş, prietenului său, anticarul: „Hary, m-ai înnebunit cu citatele tale. Vorbeşti ca un papagal"[173]. Ceea ce nu-l împiedică pe Chiril să se folosească, la rândul său (şi cât de des!) de fericitele expresii ale marelui său prieten Cavadia, citat aproape la tot pasul: „Tot Cavadia mai observa că acest aer oarecum năuc al lui Chiril era unul din efectele laborioasei sale *hupokrisii*, când te situezi pe mai multe planuri ale existenţei deodată, niciunul nefiindu-ţi convenabil". Sau, în alt loc: „Înfrângerea principiului, pentru întărirea principiului! ăsta e tot secretul, exclamase Cavadia, silindu-se să-i facă lui Chiril mai clare anumite lucruri şi să-l scoată din «statica lui poziţie contemplator umanistă»"[174].

Nici formulele născocite de Brummer nu se află mai prejos, şi ele se pretează admirabil citării: „Domnule, vrei să ştii cum merg lucrurile? Ei bine, află că ele merg ce merg, şi – odată, hâc!... ne ciocnim unii de alţii ca în orişice vehicul care frânează brusc – pe urmă o luăm iar din loc şi mergem mai înainte"[175].

Un fel de rafinat amator de citate se vădeşte a fi (un amator de citate ale altora) şi Puiu Cavadia; el nu conteneşte de pildă să savureze splendida exclamaţie a fostei lui soţii, Ica, în legătură cu căderile de apă dintr-o fântână arteziană:

„Acum să vezi ce a spus ea... (...) Ceva foarte frumos, o observaţie într-adevăr de balerină: cu ce semăna coloana de apă din mijlocul lacului, fântâna arteziană, trâmba înaltă şi zgomotoasă trimisă tocmai sus, în timp ce ea o privea, cum spusese mai înainte Cavadia, cu grumazul ei subţire rezemat între două suliţi. Punctul în care coloana aceea de apă, nemaiputând să urce în văzduh, cădea, dar nu imediat, şi nu fără ezitări, nu fără să compună în această cădere fel de fel de forme rapide ca nişte «efecte ale renunţării» (foarte, foarte frumos!!!), scăzând, mai încercând să se ridice, jerbe-jerbe, pierdute"[176].

Se poate spune, aşadar, cu deplin temei, că existenţa Galeriei răspunde de fapt unei nevoi de a înscrie întâmplările şi trăirile în marea memorie culturală, ceea ce pretinde o elaborare a lor ca discurs, transformarea lor în texte.

Punctul de vedere naratorial, în *Galeria cu viţă sălbatică*, nu va fi aşadar unul aparţinând vreunei conştiinţe individuale; perspectiva naratorială tinde de fapt aici să devină aceea a marii memorii culturale, a Marelui Text care instaurează de fapt un punct de vedere impersonal.

În problema subiectivităţii, romanul postmodern se desparte deci de individualismul atât de caracteristic pentru perioada modernismului târziu, promovând în schimb principiul supraindividual al sistemului.

BCU IAŞI/CENTRU VECHI

V.

Postmodernismul înseamnă, din mai multe puncte de vedere, o lichidare a umanismului tradiţional, ale cărui valori fundamentale el le supune unei operaţii de substanţială deconstruire; este vorba, în primul rând, de cultul Raţiunii (aşa cum a fost acesta instaurat în epoca Luminilor), dar şi de teoria Cogito-ului transcendental (inaugurată, în secolul clasic, de Descartes şi reluată, apoi, de Kant, iar, mai târziu, de Husserl) etc.

Postmodernismul nu trebuie asimiliat însă unor forme ale nihilismului contemporan; deconstruind trecutul, gândirea postmodernă aspiră spre întemeierea unui nou umanism, pe potriva stadiului actual – post-industrial – de evoluţie a societăţii, un umanism care deschide perspectiva unei contopiri a omului cu viaţa, şi care nu este în esenţă decât proiectul pentru o filosofie a Forţei, a Vieţii, a devenirii.

Vorbind despre aceste două tipuri distincte de umanism – cel modernist, respectiv cel al erei postmoderne – ne simţim îndemnaţi să recurgem la cunoscutele categorii taxinomice nietzscheene şi să spunem că, în vreme ce umanismul perioadei moderniste, prin obsesia sa statornică pentru un principiu al „formei", se situează, în general, sub un semn al *apollinicului*, umanismul erei postmoderne, care porneşte tocmai de la o operaţie de deconstruire a formei şi care afirmă drept esenţă ultimă a lumii devenirea – înclină mai degrabă spre un pol al *dionysiacului*. Nu altfel vede lucrurile, de altminteri, şi Jacques Derrida, care, în capitalul său studiu

„Force et signification" (inclus în *L'Écriture et la différence*, 1967), face lui Jean Rousset şi mişcării formaliste, în general, reproşul major de a fi încercat să explice totul cu ajutorul conceptului de „structură" („structura este în primul rând structură a unei opere organice sau artificiale, unitatea internă a unui ansamblu, o *construcţie*; orice operă este guvernată de un principiu unificator"[177]), ignorând un principiu cu mult mai rodnic, pe care gândirea contemporană s-ar cuveni să-l îmbrăţişeze cât mai grabnic, anume principiul *forţei* (iar „forţa unei opere, forţa unui geniu, forţa, de asemenea, a tot ceea ce produce în general noutate este exact ceea ce rezistă unei metafore geometrizante"[178]). Or, arată, în continuare, Jacques Derrida, distanţa care desparte *structura*, pe de o parte, de *ardoare*, pe de alta, este exact „divergenţa, diferenţa dintre Dionysus şi Apollo"[179].

Teoria nietzscheană a *dionysiacului* se află, cu certitudine, şi la originea reflecţiilor foucauldiene asupra conceptului de *putere*, reflecţii pe care el le dezvoltă în câteva importante lucrări publicate în anii '70; de altminteri, acest concept prezintă evidente analogii cu conceptul de *forţă*, folosit de Jacques Derrida. Într-adevăr, Michel Foucault defineşte *puterea* ca pe „un câmp multiplu şi mobil de relaţii de forţă"[180].

Am văzut, aşadar, că în vreme ce umanismul perioadei moderniste era axat pe un principiu al „formei", umanismul specific erei postmoderne optează mai curând pentru un principiu al „forţei".

Evident, acolo unde principiile de bază sunt atât de diferite unul faţă de celălalt, şi sistemele de coduri construite de cele două tipuri de umanism, plecând de la astfel de premise, vor oferi spectacolul unor foarte puternice contraste; ilustrativă este, în acest sens, mai cu seamă situaţia codurilor etice. Astfel, umanismul perioadei moderniste a fost în general caracterizat printr-un „ethos industrial care a susţinut munca îndârjită"[181]. În analizele pe care le întreprinde asupra tradiţiilor raţionalismului în epoca modernă, Michel Foucault este de părere că

mitul Raţiunii a contribuit de fapt la instituirea conformismului social şi a disciplinei: „Deşteptându-se încă în lumea clasică, asemeni unui uriaş adormit, raţiunea descoperă haos şi dezordine pretutindeni şi se îmbarcă înspre o ordonare raţională a lumii sociale"[182]. La rândul său, Max Weber stăruie asupra legăturilor foarte strânse ce pot fi stabilite între morala ascetică a puritanismului şi „spiritul capitalismului": „Concepţia puritană a stat lângă leagănul «omului economic» modern"[183]. Într-un cuvânt, umanismul perioadei moderne a promovat, în linii generale, o morală fundamentată pe raţiune.

Credincios surselor sale nietzscheene, umanismul epocii postmoderne ne propune, în schimb, o morală a „bucuriei de a trăi"; asupra apariţiei unor „reguli noi" care ne guvernează viaţa, atrage atenţia, cu mută limpezime, Alvin Toffler: „Astăzi e pe cale să se închege un contracod, noi reguli de bază pentru noua viaţă pe care o clădim (...). Noul cod este diametral opus multora din regulile în care fiecare ins crescut în atmosfera celui de Al Doilea Val a fost învăţat să creadă, de la importanţa punctualităţii şi a sincronizării, până la necesitatea conformismului şi a standardizării"[184]. Cu alte cuvinte, este dat uitării „ethosul industrial al muncii îndârjite", fiind redescoperită, în schimb, „bucuria de a trăi": „Vechea sincronizare de tip mecanic, care a înăbuşit într-o măsură atât de mare spontaneitatea şi bucuria vieţii şi care a fost virtual simbolul celui de Al Doilea Val, este pe cale de dispariţie"[185]. O contribuţie majoră în direcţia elaborării unei morale, de sorginte nietzscheană, a „bucuriei de a trăi", are însă Jean-François Lyotard, care, în *Économie libidinale* (1974) îndreaptă „unul dintre cele mai violente atacuri împotriva teoriei, raţiunii şi discursurilor modernităţii". După părerea lui Lyotard, modernismul nu a făcut decât „să încătuşeze dorinţa şi să o fixeze în forme opresive prin familie, locul de muncă, economie şi stat". Unor astfel de forme opresive, Lyotard le opune „o filosofie a vieţii care afirmă desfăşurarea liberă a energiilor vieţii"[186].

Dar nu numai codurile etice, ci şi codurile estetice ale noului umanism suportă o revizuire radicală, asociindu-se tot mai mult cu un principiu al *plăcerii*. Cărţile pe care le scriu teoreticienii postmoderni poartă titluri dintre cele mai elocvente, cum este, de pildă, acela folosit de Roland Barthes: *Plăcerea textului* (1973). Cartea în discuţie conţine chiar o filosofie a plăcerii: „Deşi teoria textului a definit cu precizie semnificanţa (în sensul dat de Julia Kristeva cuvântului) ca spaţiu al desfătării, deşi a afirmat valoarea erotică şi, deopotrivă, critică a practicii textului, aceste propoziţii" – arată, cu regret, autorul – „sunt cel mai adesea uitate, refulate, sufocate. Şi totuşi, materialismul radical spre care tinde această teorie este, oare, de conceput, în afara plăcerii, a desfătării?"[187].

Principiul plăcerii cade şi în preocupările lui Jacques Derrida, care (în „Implications", interviu acordat lui Henri Ronse în 1967 şi republicat în *Positions*, 1972) se referă la „marea plăcere pe care o procură orice activitate textuală"[188].

Deosebit de grăitoare sunt, pe această latură, câteva dintre intervenţiile reunite în sumarul unui remarcabil număr special al *Caietelor critice* (nr. 1-2 din 1986), consacrat problemei post-modernismului; aceste comentarii se întâlnesc în constatarea trăsăturilor de farmec şi seducţie prin care romanul postmodern încearcă să se distingă. O remarcă pătrunzătoare face, de pildă, în acest sens, Andrei Pleşu, care afirmă că „pentru artistul postmodern, problema nu e a educa publicul printr-o sermonizantă severitate, ci *a-l seduce*. De ce ar avea farmec – pentru public – numai sub-produsele artei? De ce s-ar complace valoarea să fie arid㠄 ne-tranzitivă, obscură? De ce n-ar fi calitatea amenajată în aşa fel, încât să devină *ispititoare*? În ambianţa postmodernistă, creatorul nu mai vrea să fie eroic, indigerabil, halucinat de sine. El preferă să joace rolul *seducătorului*. Publicul nu ne înţelege? Nu ne respectă? Atunci să ne purtăm în aşa fel încât, *fără să renunţăm la noi înşine*, să-l facem să ne iubească"[189]. Nu îl putem urma însă pe autorul

acestei observaţii în sugestia pe care o face că o asemenea redescoperire a principiului plăcerii s-ar lega în chip necesar de o abandonare, din partea postmodernismului, a unor puncte, mai puţin populare, ale programului său („De ce s-ar complace valoarea să fie ne-tranzitivă?"; sau: „În ambianţa postmodernistă, creatorul nu mai vrea să fie... halucinat de sine" etc.). După părerea noastră, romanul postmodernist poate nădăjdui să procure plăcere cititorului său, numai rămânând pe deplin credincios premiselor filosofice de la care porneşte (în speţă, de la o apologie a vieţii şi a devenirii).

O viziune înrudită asupra postmodernismului (ca literatură ce redescoperă principiul plăcerii) desfăşoară, în acelaşi loc, Mircea Cărtărescu, care susţine că „dacă vrea să redevină o plăcere şi o generatoare de plăcere, să redobândească un mesaj omenesc, să aibă din nou acces la acea căldură a vocii şi a pielii în lipsa căreia poezia rămâne un joc cu mărgelele de sticlă (lucru care mie, cel puţin, mi se pare de neacceptat), poezia va trebui să iasă din modernism. Postmodernismul nu este, deci, pentru mine, un concept, ci o necesitate reală"[190].

Cu deosebire revelator este însă faptul că reflexe ale acestui nou umanism au început să fie înregistrate şi în romanul românesc contemporan; un exemplu major, în acest sens, este *Tratament fabulatoriu* (1986), de Mircea Nedelciu.

Pentru Mircea Nedelciu (ca şi pentru majoritatea scriitorilor din generaţia sa), funcţia primordială ce îi revine artei şi pe care aceasta trebuie să şi-o asume necontenit constă într-o „perpetuare a esenţei omului". Prin tezele sale de bază, noul umanism pe care îl preconizează romancierul se reclamă însă mai puţin de la premisele filosofice ale unui vitalism, îmbrăţişat, în ultima vreme, de atâţia teoreticieni ai postmodernismului; dar el trebuie totuşi să fie pus în legătură cu alte linii de forţă ale orientării postmoderniste, mai precis cu tendinţa acestuia de a oferi un alt model al producţiei (atât al producţiei economice, cât şi al celei culturale), care să se conducă

după legi noi, diferite de cele ce funcţionau în cadrul unui „sistem al pieţii". De altminteri, în „Prefaţa" romanului său, Mircea Nedelciu insistă pe larg asupra unor tensiuni ce se dezvoltă în cadrul societăţii contemporane, provocate de conflictul dintre „noul umanism" şi legile de funcţionare ale vechii societăţi, ale civilizaţiei de tip industrial; „tot ce este umanism" – consideră, astfel, autorul –, tot ceea ce urmăreşte „o păstrare a integrităţii umane" şi salvarea „unităţii poetice a fiinţei", tot ceea ce aspiră să-şi sporească „eficienţa pentru om" lezează de fapt interesele sistemului, se caracterizează, în mod inevitabil, printr-o „lipsă de eficienţă economică în respectivul sistem". Această contradicţie dintre un principiu al „eficienţei pentru om" şi principiul capitalist al „eficienţei economice" s-ar afla, arată Mircea Nedelciu, la originea unor iniţiative prin care societatea capitalistă încearcă să abată „toate activităţile liber creatoare" de la scopurile lor adevărate şi să le oblige să slujească „mecanismele societăţii capitaliste. Ar fi vorba, în speţă, despre o încercare de „marşandizare" a artei, de aducere sub o incidenţă a legii „eficienţei economice" chiar şi a „obiectului artistic devenit marfă", ceea ce înseamnă ca arta să nu mai poată fi „întrebuinţată de om pentru satisfacerea nevoilor sale spirituale". Acestor strategii, arta trebuie să le răspundă printr-o reîntoarcere la propriul principiu, incompatibil cu cel al civilizaţiei capitaliste, printr-o reafirmare a rosturilor ei umaniste.

Textul propriu-zis al romanului pare să ilustreze cu superioară fidelitate – la nivel tematic, în primul rând, dar şi la nivelul procedeelor narative – programul acestui „nou umanism". Astfel, la nivel tematic, distingem, întâi de toate, un aspect ce ţine de viaţa sentimentală a lui Luca, protagonistul romanului, personaj ce apare în numeroase situaţii şi în postura, deopotrivă, de narator. Orice iubire – consideră Luca – are să-şi propună o afirmare a valorilor umanului, pe care să le ajute să triumfe, împotriva tuturor constrângerilor din afară, ori a

frânelor dinlăuntru; orice iubire adevărată – îi scrie Luca prietenei sale, Ula – „are de învins în chiar mintea celor îndrăgostiţi prejudecăţi de natură socială, religioasă, rasială etc. Proba iubirii este a nu ceda lor, acestor prejudecăţi"[191].

Judecat într-o astfel de lumină, Luca nu ar avea, se pare, dreptul (cel puţin până la un punct) să se considere un biruitor; dimpotrivă, el îşi aduce reproşuri dintre cele mai grele, pentru delăsarea de care s-a lăsat cuprins, pe parcursul legăturii sale cu Ula, pentru laşitatea de a nu fi mers până la capătul propriei sale pasiuni. Sub presiunea acestei nehotărâri structurale, sub presiunea gustului subteran pentru o existenţă fără probleme, Luca îşi „ucide" de fapt iubirea, devine tot mai mult un străin în raport cu propria sa viaţă, cade în alienare; e adevărat, Luca face efortul de a se scutura de astfel de laşităţi, în dragostea lui pentru alte femei, pentru Gina, de pildă, fără a pune însă convingere reală în toată această strădanie, după cum – cu atâta perspicacitate – îl mustră şi bătrânul ţigan Florean, la singura lor întâlnire: „Eşti mereu în căutarea acelei femei, singura pe care o iubeşti, dar din mişelia ta sufletească, sau... (pauză lungă – Luca are impresia că moşul a adormit) o ucizi! N-o vei găsi tocmai pentru că o ucizi tot timpul. De fapt, pentru că eşti însuţi femeie, pentru că nu faci din căutarea ta un lucru serios şi cauţi de parcă n-ai căuta. Eşti trist şi după ce găseşti ce ai căutat, dar şi mai înainte, cauţi adică de parcă ai sta pe loc şi că ai dori să fii tu cel căutat"[192].

Pe parcursul romanului, avem să înregistrăm însă un oarecare reviriment în comportamentul erotic al lui Luca; după ce, luni întregi, Luca se lăsase absorbit lent de o existenţă alienată, spre final, în raporturile eroului cu tânara Nati, avem să surprindem semnele unei treziri la viaţă, ale unei renaşteri. Straniul fenomen meteorologic, sub influenţa nefastă a cărui Luca presupune a se fi aflat atâta timp, pare a fi luat sfârşit; eroul poate astfel să se reîntâlnească pe sine şi propria umanitate.

Aceleiaşi constelaţii tematice îi aparţine, de bună seamă, şi motivul „mezalianţei"; mica, dar fericita comunitate utopică, ce îşi are sălaşul în Valea Plânşii, la Temenia, şi pe care Luca o descoperă în mod cu totul întâmplător, această comunitate, deci, are să confere mezalianţei caracterul şi dimensiunile unei adevărate filosofii de viaţă, o filosofie, nu încape vorbă, umanistă. Susţinută cu argumente şi aluzii dintre cele mai transparente, legate de biografia lui Ion Luca Caragiale („străbunicul Ion") şi a lui Mateiu I. Caragiale („bunicul Marcu"), teoria mezalianţei vede în „căsătoriile neconvenţionale" o formă de împotrivire faţă de anumite coduri ale sistemului social, în cadrul civilizaţiei de tip capitalist, industrial: „Probabil că principiul lor nu se referă decât indirect la iubire şi mai de-a dreptul la un fel specific al omului de a se opune organizării societăţii pe clase, de a lupta de pe poziţia lui de om împotriva oricărei clase, nu de a lupta de pe o poziţie de clasă împotriva altei clase"[193]. Nu e de mirare, deci, că unul dintre fondatorii aşezării (şi, totodată, principalul doctrinar în cadrul acesteia), Marius Fiston-Gulianu, va decreta mezalianţa o „formă specifică a mutaţiei sociale".

Oricum, motivul „mezalianţei"constituie elementul de legătură (şi de tranziţie) între marea temă a iubirii (susţinută de personajul-narator Luca) şi tema politică (materializată prin societatea de tip utopic, prin falansterul de la Temenia). De data aceasta, scriitorul ne înfăţişează însă eşecul unor asemenea programe umaniste. Falansterul din Temenia – în stadiile iniţiale ale existenţei lui – părea să ilustreze triumful deplin al valorilor umanului. Întemeietorii micii aşezări izbutiseră să dea viaţă unei „mari idei a omului", anume „aceea de a fi fericit, fără a determina astfel nefericirea unui semen al său". Mai mult, în majoritatea domeniilor şi aspectelor existenţei, locuitorii din Valea Plânşii respinseseră cu succes atacul unor structuri sociale potrivnice omului: „Am abolit orice simţ comun de proprietate privată, am anulat numeroase prejudecăţi, am

început să iubim cu adevărat"[194]. Dar istoria falansterului de la Temenia va deveni, finalmente, istoria înfrângerii şi a eşecului acestuia, a cotropirii lui de către mecanismele nemiloase ale societăţii de tip industrial: „Şi totuşi, dintr-o mică greşeală, ce s-a strecurat nu se ştie când, la începutul vieţii noastre în comun, şi a crescut apoi ca un bulgăre de zăpadă rostogolit pe o coastă de deal, ne vom vedea siliţi să ne răspândim şi să ducem cu noi nostalgia acestui Loc ce ar fi putut fi începutul unei alte vieţi"[195].

*

Indiferent că porneşte de la premisele unui vitalism filosofic foarte viguros, sau de la principiile şi codul unei civilizaţii de tip post-industrial, romanul postmodern încearcă să dea contururi cât mai precise unui nou umanism, pe potriva timpului nostru. Romanul postmodern nu pare să fie un roman agonizant, un roman de sfârşit de mileniu; ferestrele lui sunt larg deschise, către un cer proaspăt şi scăldat într-o lumină îmbietoare.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ÎN LOC DE ÎNCHEIERE

La capătul acestei discuţii despre poetica postmodernă – discuţie pe care am purtat-o îndeobşte la nivelul unei poetici a discursului romanesc – simţim nevoia de a reveni asupra unora dintre concluziile şi tezele pe seama cărora se specifică în esenţă punctul nostru de vedere, poziţia pe care înţelegem să ne situăm.

Romanul ultimelor două secole se înscrie, după părerea noastră, într-un proces evolutiv, marcat de trecerea de la o epistemă modernă la o epistemă a postmodernismului.

Am considerat însă că epistema modernă se cere divizată în două mari sub-paradigme; am evidenţiat, astfel, întâi de toate, o perioadă a modernismului timpuriu, pe care am crezut că o putem defini, în esenţă, prin raportarea la un model al cunoaşterii ştiinţifice.

Între trăsăturile cele mai pregnante ale acestui model, ne-am oprit cu deosebire asupra accentului pus pe principiul experienţei, al unei cunoaşteri pe calea simţurilor. Afirmarea acestui principiu am pus-o în legătură cu declinul înregistrat de o epistemologie de tip raţionalist, care pornea de la prezumţia unor axiome cu caracter absolut, întemeiate în chip exclusiv pe anumite „idei înnăscute" ale minţii noastre, ale raţiunii umane; am avut de fapt în vedere doctrina carteziană a „ideismului". Cunoaşterea de tip ştiinţific, ce câştigă tot mai mult teren şi dobândeşte o adevărată supremaţie în cursul secolului al XIX-lea, nu va admite însă decât acele cunoştinţe ce îşi au izvorul în observarea directă a lumii şi a lucrurilor.

Am încercat să arătăm, în continuare, că literatura a optat, la rândul ei, pentru un asemenea model al cunoaşterii; aceasta a însemnat, firește, un efort de adaptare a codului romanesc la un cod al discursului ştiinţific, aşa cum şi alte tipuri de discurs au resimţit din plin presiunile acestuia.

Una dintre consecinţele majore pe care le-a indus subordonarea – de care am amintit – a codului romanului la modelul predominant, al cunoaşterii ştiinţifice, a reprezentat-o regula „impersonalizării" artistului creator, regulă ce ni s-a înfăţişat sub o varietate de aspecte particulare, dar care – în esenţă – urmăresc o eradicare a subiectivităţii auctoriale, subiectivitate pe care majoritatea teoreticienilor romanului „ştiinţific" (experimental) au considerat-o – tot atât de mult ca şi în ştiinţă – un principiu de eroare. Pe această latură, poetica romanului din perioada modernismului timpuriu prescrie o atitudine extrem de precaută, care să se mărginească în linii generale la o simplă colectare a datelor şi observaţiilor asupra realităţii, evitându-se însă orice pornire de a le şi interpreta. Operaţiile gândirii (chiar şi cele mai „obiective", cum este interpretarea intelectuală a datelor) înseamnă o situare a cunoaşterii într-un alt plan decât acela al certitudinilor absolute, furnizate de simţuri, situarea într-un plan al purelor conjecturi şi al probabilităţilor.

Un alt principiu de distorsiune a cunoştinţelor sensibile îl reprezintă – pentru romanul din perioada celui dintâi modernism –, alături de cel al subiectivităţii, şi principiul formei estetice ca atare, principiul convenţiilor literare şi genologice. Poetica romanului se construieşte, acum, pe o atitudine ce nu poate fi definită decât cu termenul de anti-artă; teoreticienii romanului experimental cer scriitorului să nu facă „literatură", să nu „compună" subiecte, să nu „construiască" o operă. Romanul ştiinţific se refuză oricărui efort de structurare, el se vrea un simplu „dosar" de „documente de viaţă".

Cea de a doua etapă importantă în evoluţia romanului modern – etapă pe care am numit-o a modernismului târziu – emerge datorită uzurii de care începea să se resimtă paradigma precedentă şi dintr-o nevoie de lărgire şi de corectare a acesteia. Cel de al doilea modernism porneşte de la presupoziţia unei complexităţi extraordinare a realităţii, complexitate asupra căreia n-ar mai putea da seama modelul – rudimentar – al cunoaşterii ştiinţifice, făcându-se simţită nevoia unui model alternativ, şi cu mult mai evoluat, al cunoaşterii.

Trăsătura esenţială prin care se defineşte acest model alternativ al cunoaşterii ni s-a părut aceea de a valida un principiu al totalizării; aceasta presupune însă, de bună seamă, o abandonare a categoriilor ce marchează gândirea logică şi înălţarea judecăţii la altitudinea unei gândiri paralogice, prin care devine posibilă o integrare a contradicţiilor realităţii. Sprijinindu-ne pe unele puncte de vedere emise, în această problemă, de Lucian Blaga, am crezut că putem stabili o apropiere între gândirea paralogică modernă, pe de o parte, şi gândirea mitică, pe de alta.

O altă trăsătură distinctivă a modelului acesta alternativ al cunoaşterii o reprezintă alegaţia potrivit căreia sistemele realităţii (în speţă, sistemele ce aparţin unei culturi a „viului") trebuiesc considerate ca sisteme prin excelenţă instabile, ca sisteme ce conţin în ele însele un principiu de indeterminare.

Noul model pare într-atât de promiţător, încât romanul nu va întârzia să şi-l apropie, ceea ce va provoca o serie de repercusiuni importante, într-un plan al codului specific. Vom înregistra, astfel, în legătură cu procedeele de structurare a discursului romanesc, afirmarea hotărâtă a unui principiu al „totalizării", principiu ce implică o structură cu un grad foarte ridicat de complexitate, o structură ce nu exclude fenomenul de coexistenţă a contrariilor. În aceeaşi ordine, poate fi semnalată o renunţare la modelele explicative de tip linear, în favoarea unor modele „tabulare", ce aşază explicaţia cauzală

pe baze cu totul noi. În ceea ce ne priveşte, am surprins o tendinţă, îndeajuns de generală, de a impune conceptul unei cauzalităţi multiple.

Dar efectele cele mai sensibile, pe care adoptarea noului model al cunoaşterii le provoacă, la un nivel al codului romanesc, ţin îndeosebi de statutul subiectului auctorial (şi al subiectului uman, în general). Prin contrast cu cel dintâi modernism, modernismul târziu cultivă valorile subiectivităţii, pe care nu doreşte să le sacrifice, ci – dimpotrivă – să le prezerve în toată complexitatea lor.

Valorile subiectivităţii se afirmă, de regulă, în această perioadă, în strânsă legătură cu o critică vehementă îndreptată împotriva „sistemelor" pe care societatea de tip industrial este pe cale de a le întemeia (sisteme pe care Michel Foucault le denumeşte cu termenul de „cvasi-transcendentalii"). Nu este vorba doar de o respingere a acţiunii oprimante pe care aceste sisteme încep să o exercite, prin chiar natura lor; este vorba totodată de o respingere a tiparelor specifice pe care ele le primesc (mai cu seamă sistemul „Vieţii") în cadrul unei civilizaţii de tip industrial, al unei civilizaţii din cel de Al Doilea Val.

Am zăbovit, astfel, întâi de toate, asupra criticilor la care este supus sistemul limbii; poeticienii celui de al doilea modernism acuză „cuvântul" de o profundă inadecvare la funcţiile comunicării. Limbajul nu mai constituie pentru nimeni un instrument adecvat prin care să poată fi exprimată întreaga complexitate a realităţii, precum şi inefabilul subiectivităţii umane. Sunt de semnalat, în această direcţie, numeroase încercări de aflare a unui limbaj alternativ, în raport cu cel verbal. Este limpede însă că, pentru scriitorii celui de al doilea modernism, funcţia fundamentală a limbajului este cea referenţială.

În ceea ce priveşte sistemul „Muncii", modernismul târziu dezavuează tirania exercitată de modelul (tipic pentru societatea

celui de Al Doilea Val) al „muncii de fabrică", model de care se leagă îndeosebi ideea de muncă disciplinată. Această critică a modelului curent al Muncii rezultă într-o tentativă de reînviere a unui model al Muncii specific societăţilor de tip arhaic, pre-industrial, model întemeiat pe analogiile dintre munca umană şi creativitatea cosmică.

Unei critici necruţătoare îi este supus, nu atât sistemul Vieţii ca atare (cea de a treia dintre „cvasi-transcendentaliile" menţionate de Michel Foucault), cât modalităţile de alienare a Vieţii, pe care le antrenează cu sine civilizaţia de tip industrial; modernismul târziu propune, în această direcţie, ca strategie de dezalienare, un principiu al „disponibilităţii" şi al „radicalităţii", adică al unor raporturi directe, imediate, cu Viaţa.

Romanul şi literatura postmodernă sunt – prin cele mai caracteristice manifestări sau alegaţii teoretice – un curent opus modernismelor de orice fel. Să precizăm, înainte de toate, că postmodernismul propune un model epistemologic pe de-a-ntregul diferit de cele de până la el: o paradigmă a pluralismului. Impunerea unei astfel de paradigme nu este lipsită de legătură cu efortul pe care îl depune gândirea post-structuralistă, de a devalua conceptul de structură şi pe acela de structură centrată.

Noua paradigmă a cunoaşterii va provoca seisme puternice, de care se vor resimţi numeroase ştiinţe particulare, dar în primul rând semiologia, unde se cristalizează o nouă teorie a comunicării, care nu se mai întemeiază pe opoziţia semnificant/semnificat, ci cu precădere pe conceptul de *activitate a limbajului*.

De această dislocare teoretică are să se resimtă, nu încape vorbă, codul însuşi al romanului; era postmodernă se va despărţi, după secole de supremaţie, de o poetică a imitaţiei. Ceea ce înseamnă că, pentru romancierul vremurilor noi, nu există nicio semnificaţie pe care sistemele limbii să o preia ca atare şi să o „comunice"; semnificaţia nu trebuie înţeleasă ca o „prezenţă"

din afara limbajului, ci mai degrabă ca un rezultat al activității semnificanților textuali. Sau, cu alte cuvinte: romanul nu emerge pe fondul unei „prezențe" a sensului, ci dimpotrivă, tocmai pe fondul unei „absențe" a acestuia.

Poetica anti-mimetică duce, în mod implicit, la o orientare a discursului literar înspre forme ale reflexivității; ceea ce ne-a obligat la o trecere în revistă a diverselor procedee ale specularității, ale „punerii în abis" a textului romanesc. După părerea noastră, trăsături ale postmodernismului dețin doar acele procedee speculare ce au în vedere reflectarea nu atât a „enunțului", cât a „enunțării".

Asumându-și funcția de „întemeiere" a sensului, romanul postmodern își propune totodată să asculte de un principiu al indeterminării sensului. Fiindcă ceea ce urmărește literatura postmodernă este să realizeze un echilibru precar între procesul de „construire" a sensului, pe de o parte, și unul de „deconstruire" a lui, pe de alta.

Operația de abolire a „semnificatului transcendental" are să însemne însă, deopotrivă, și dispariția subiectivității auctoriale; gândirea postmodernă încearcă să se rupă, sub acest raport, de pozițiile unei filosofii substanțialiste (care definește subiectivitatea printr-o „esență" originară), în direcția unei filosofii a „relației" (pentru care subiectivitatea nu poate fi definită decât pe baza relațiilor pe care ea le întreține la un moment dat). În virtutea noii orientări, subiectivitatea auctorială este înțeleasă la rândul ei ca o „absență", pe care numai procesul muncii reușește să o „umple" cu determinări. Într-un anumit fel, subiectivitatea auctorială nici nu există în afara textului; ea face parte din text, este un fragment al acestuia.

O lectură pripită a textelor teoretice postmoderniste poate lăsa impresia unei tendințe generale negativiste, dacă nu chiar destructive; romanul postmodern contrariază prin definiție așteptările cititorului, majoritatea structurilor tradiționale ale genului fiind supuse unui proces de deconstrucție. De fapt,

postmodernismul nu poate fi totuşi redus la astfel de trăsături de negativitate, fără anumite riscuri, asupra cărora ne previne de altminteri şi Ihab Hassan, în importanta sa „Postfaţă" la ediţia din 1982 a *Sfâşierii lui Orfeu*: „Trăsăturile definitorii sunt dialectice şi variate; a alege una singură dintre ele drept criteriu absolut al statutului de „postmodernist" înseamnă a face din toţi ceilalţi scriitori nişte epigoni. Astfel, nu ne putem mulţumi – aşa cum am făcut-o eu însumi uneori – cu afirmaţia că postmodernismul este anti-formal, anarhic sau decreator; deoarece, cu toate că este într-adevăr aşa cum sugerează aceşti termeni, şi în ciuda unui impuls fanatic de a desfiinţa, în acelaşi timp el include şi nevoia de a descoperi o «sensibilitate unitară»"[1]. De fapt, poststructuralismul aduce cu sine, totuşi, o rază de speranţă, elemente pentru un nou umanism: romanul postmodern şi-a propus să redescopere plăcerea scriiturii, după cum şi-a propus să redea cititorului bucuria lecturii. O astfel de evoluţie (care îşi are, după părerea noastră, originea în primul rând într-o filosofie de tip vitalist, printre zelatorii căreia se află şi Jacques Derrida) este surprinsă şi de Monica Spiridon, la o serie de teoreticieni de mare suprafaţă ai erei postmoderne; autoarea surprinde, astfel, la „ultimul Jauss", o încercare de „a repune în armonie principiul realităţii şi cel al plăcerii": „Într-un veritabil elan postmodern, Jauss se străduieşte să împace contrariile, demonstrând că DELECTAREA (GENIEESSEN) e perfect compatibilă cu spiritualitatea (autoreflexivă)". O evoluţie asemănătoare crede Monica Spiridon a o surprinde şi în cazul lui Umberto Eco: „Într-un eseu ca *Lector in fabula*, în corespondenţa cu Stefano Rosso, în fine, în glosele la atât de discutatul său roman, intelectualismul bătos alunecă spre o autoreflexivitate discretă şi strunită, împăcată cu ideea de canon şi – *horribile dictu*! – chiar cu aceea de *divertisment*"[2].

Dar una dintre dimensiunile cele mai izbitoare ale acestui nou umanism decurge, după părerea noastră, din reflexele

prezintă asemenea unei mişcări browniene, lipsită de structură, uneori fără nicio logică, fragmentată. Nu numai că realitatea există, ea însăşi, în această «formă» discontinuă, dar ea este percepută subiectiv, tot fragmentar şi în succesiune. Scriitorul anilor '80 încearcă să-i dea o semnificaţie, cuprinzând-o din mai multe perspective deodată. Ambiţia lui este să *simultaneizeze*, să pună în dialog aceste fragmente din care e compusă realitatea"[9].

Act esenţialmente de „sincronizare" culturală (Radu G. Ţeposu evocă, în această ordine, proza „comportamentistă" americană[10]), preferinţa aceasta declarată pentru proza scurtă este prezentată de scriitorii „optzeciştі" şi ca încununarea unei evoluţii organice, ale cărei principale etape le constituie, mai întâi, momentele şi schiţele lui I. L. Caragiale, apoi proza scurtă a începutului de secol („reprezentată de I.A. Bassarabescu, Gheorghe Brăescu, Titus Hotnog, Ion Dongorozi şi alţii"), continuând, în fine, cu prozatorii consacraţi ai anilor '70 („Mihai Sin, Gabriela Adameşteanu, Marcel Constantin Runcanu, Dumitru Dinulescu, Gheorghe Schwartz"[11]).

Să spunem, totuşi, că, din punctul nostru de vedere, poetica postmodernismului nu se află, totuşi, dinaintea unei alegeri atât de tranşante, între o poetică a romanului şi una a prozei scurte, şi că ambele direcţii de desfăşurare îşi păstrează propria legitimitate. De altminteri, scriitorii „optzeciştі" înşişi par să se fi convins, în vremea din urmă, de acest adevăr, din moment ce, după un început impetuos sub semnul prozei scurte, ei s-au reîntors masiv la forma romanului, fără ca prin aceasta să se fi produs vreo deviere de la obiectivele esenţialmente postmoderne ale discursului lor epic.

Cea de a doua trăsătură fundamentală a paradigmei „optzeciste" priveşte un postulat al *autenticităţii*; în sfera discursului poetic, acest postulat se va concretiza, pe de o parte, într-un principiu al „biografismului", şi, pe de altă parte, într-un principiu al „poeziei cotidianului", ambele găsindu-şi un

strălucit teoretician în persoana poetului Alexandru Muşina. O primă abordare a problemei o vom întâlni în eseul „Poezia cotidianului", pentru ca întreaga discuţie să fie reluată în „Poezia – o şansă"; autorul defineşte poezia cotidianului ca „apropiere de viaţa noastră ce de toate zilele": „Poeţii redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene"[12]. În sfera discursului epic, termenul cel mai frecvent pe care îl folosesc „optzeciştii" este acela de „autenticitate"; problema este abordată, între alţii, şi de Ion Bogdan Lefter, care, în „Introducere în noua poetică a prozei", este de părere că „voinţa «autenticistă» (care, pe alt inel al spiralei istoriei literare, reia voga «trăiristă» interbelică, axată pe principiul unei proze «trăite») a făcut ca temele predilecte să devină viaţa de zi cu zi, banalul urban, studenţia, căminele, navetele, vacanţele la munte şi la mare, lecturile, filmele, deriva cotidiană şi – mai general vorbind – raporturile individului cu sistemele în care se integrează"[13]. În spiritul aceleiaşi poetici a „autenticităţii", Gheorghe Crăciun se referă la caracterul necesarmente autobiografic al discursului narativ: „Astfel, experienţa sa personală a lumii poate deveni un centru de greutate al actului narativ, o forţă polarizatoare, un factor ordonator şi un stimul al operei (...). Aşadar, autobiografia ca material simptomatic, esenţial"[14].

În consideraţiile lor legate de această poetică a „autenticităţii", scriitorii optzeciști stabilesc pe alocuri o corelaţie dintre cele mai strânse cu o mitologie contemporană a *derizoriului*; astfel procedează, de pildă, Radu G. Ţeposu, care este de părere că „proza textualiştilor, spre exemplu, departe de a fi doar o simplă prestidigitaţie culturală, îşi ilustrează ipotezele prin abile incursiuni în cotidian, prin rafinate alegorii. Un fantezist alegoric ca Ioan Groşan e un excelent observator al vieţii cotidiene, după cum şi un analist precis al mediocrităţii. Tot astfel, analiştii îşi întemeiază sondajul pe o cunoaştere amănunţită a mitologiei derizoriului, din care extrag cazurile

relevante, emblematice"[15]. Pentru o altă categorie de comentatori din gruparea „optzecistă", ideea „autenticității" ar trebui corelată mai curând cu reacția vehementă a artei contemporane față de tendințele abstracționiste ale trecutului; pe urmele, probabil, ale lui Ihab Hassan, Ion Bogdan Lefter vorbește, astfel, în sensul acesta, despre faptul că „Poezia, proza și, în formele lor specifice, chiar și eseul și critica literară erau astfel aduse către o manieră a mărturisirii directe, prin care se refuza izolarea în experimentele de limbaj și în «abstracționismul» ultimelor faze ale modernismului"[16]. Trebuie să spunem însă că, dintre aceste două conexiuni (o poetică a „derizoriului", pe de o parte, și o poetică a „concretului", pe de alta), prima trimite, totuși, mai curând la o paradigmă a modernității[17], în vreme ce doar cea de a doua se revendică fără niciun echivoc de la un cod al postmodernismului.

Să mai subliniem și faptul că, la fel ca în atâtea alte situații, scriitorii „optzeciști" țin să prezinte și acest postulat al „autenticității" nu atât ca pe un produs al „imitației", ci ca rezultatul mai degrabă al unei evoluții organice; astfel, dacă este evocat, pe de o parte, exemplul inspirator al prozei „comportamentiste" americane, nu este câtuși de puțin ignorat, pe de altă parte, precedentul prozei „trăiriste" românești.

Cel de al treilea postulat capital pe care se axează discursul teoretic al scriitorilor „optzeciști" vizează afirmarea unei poetici de tip non-mimetic; pe această latură, avem de-a face, totuși, cu o poziție mai puțin consecventă. La câțiva dintre membrii grupării, vom surprinde, astfel, o reîntoarcere la vechiul principiu al tranzitivității limbajului. Este cazul, în speță, al Simonei Popescu (un eseist altminteri strălucit), care este însă de părere că „cel mai potrivit ar fi poate un limbaj tranzitiv, transparent, ne-mediat, multifuncțional, care să-și recâștige *funcția de comunicare* reală, cu implicații morale, psihologice, etice în sensul cel mai înalt (estetic) al acestor cuvinte"[18]. De cele mai multe ori, însă, scriitorii „optzeciști"

rămân credincioşi unui principiu al non-referenţialităţii limbajului, aşa cum face, de pildă, şi Mircea Nedelciu, într-un pasaj precum acesta care urmează: „trăsăturile pe care le descoperim în textele multor autori încă tineri (unii citaţi mai sus), chiar dacă unele (parodicul, autoreferenţialitatea, metalimbajul, intertextualitatea) justifică apropierea de ceea ce se aproximează sub cuvântul încă nedefinit exact de «postmodernism», iar altele (autonomia textului, tentaţia non-referenţialităţii, criticismul prin concurenţă) pot duce gândirea criticului spre «textualism», sunt totuşi izvorâte din realitatea transformărilor din societatea noastră, izvorâte din devenirea istorică reală şi recentă a literaturii române, din realitatea relaţiilor acestei literaturi cu societatea în care se scrie şi apare"[19].

Această aderare aproape unanimă la principiile unei poetici de tip non-mimetic a condus, pe de o parte, la o înflorire năvalnică a formei meta-romanului; preocupaţi de a întreţine imaginea unui model de factură organică, scriitorii „optzecişti" nu vor osteni să se raporteze la anumite tradiţii autohtone ale meta-romanului, în speţă la proza promovată de scriitorii din „şcoala de la Târgovişte". Radu G. Ţeposu nu uită, astfel, să sublinieze că „ideea cea mai înaltă că scrisul e mai întâi de toate un act cultural şi că literatura din literatură se naşte a fost la noi promovată de Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Ţopa ori Costache Olăreanu, prozatori pe care generaţia '80 i-a continuat în spiritul lor cel mai fidel"[20].

Aceeaşi atitudine non-mimetică a condus însă, pe de altă parte, la impunerea energică a unei poetici a citatului şi la exerciţiul unor procedee ale parodiei sau ironiei; spre deosebire de avangardism sau de alte manifestări ale modernismului, care preconizează îndeobşte ruptura de trecutul cultural, postmodernismul – arată, astfel, Magda Cârneci, într-un excelent comentariu – manifestă o atitudine mai degrabă eclectică: „În fapt asistăm la o ciudată «democraţie estetică»: timpul prezent pare să-şi asume în mod egal şi indiferent toate formele şi

stilurile, din toate epocile şi locurile, toate avangărzile şi módele. Un vast gust neoeclectic – lucrând în afara principiilor avangardiste unificatoare şi constrângătoare de până acum – pune în scenă un fel de «expoziţie universală» a stilurilor, un fel de *inventariere finală*, recapitulativă, a stilurilor"[21]. Că acest eclectism cultural este însoţit, în cele mai multe dintre cazuri, de o atitudine parodic-ironică, ne-o spune cu toată limpezimea Gheorghe Crăciun însuşi: „Ironia, pastişa, parodia, citarea şi autocitarea se leagă de acelaşi mod specific al punerii problemei subiectului într-un univers în care, lucrul e prea bine ştiut, cultura s-a transformat pentru om într-o a doua natură"[22]. Vederi pătrunzătoare despre rolul şi funcţia ironiei, în cadrul discursului liric „optzecist", dezvoltă şi Gheorghe Perian: „Ironia este, aş zice, constitutivă unei asemenea poezii care disimulează întotdeauna un înţeles secund, demistificator. Un sentiment al convenţiei poetice, al facticităţii transpare fără greş la lectură, atrăgând atenţia asupra dedublării ironice a discursului poetic"[23].

În sfârşit, cea de a patra – şi ultima – trăsătură a modelului teoretic „optzecist" al postmodernismului, asupra căruia dorim să mai stăruim, se referă la postulatul unui „nou umanism" şi se leagă în chipul cel mai intim de cel de al doilea postulat, cel al „autenticităţii". Între teoreticienii „noului umanism" se cuvin menţionaţi, înaintea altora, în primul rând Alexandru Muşina (care vorbeşte, în acest sens, despre emergenţa unui „nou antropocentrism") şi Călin Vlasie (care propune termenul de „psiheism"); astfel, pentru Alexandru Muşina, poezia postmodernă se îndreaptă spre un nou umanism, în măsura în care ea se separă de tendinţele abstractizante ale poeziei moderniste, tendinţe ce duceau în esenţă la o sărăcire a umanului, în măsura în care ea încearcă aşadar „să regândească omul concret, integral şi ireductibil": „Această poezie, postmodernistă, aş îndrăzni să o caracterizez ca pe o poezie a *noului antropocentrism*. Trăsăturile ei esenţiale mi se par a fi – simplificând mult şi sub beneficiul de concluzie provizorie:

centrarea atenţiei pe fiinţa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existenţa noastră de aici şi de acum şi o anume «claritate a privirii»"[24].

În acelaşi spirit, Călin Vlasie înţelege trecerea de la abstractismul poeziei moderniste, la „noua concreteţe" a poeziei postmoderne, în strânsă legătură cu translaţia de la modelul tehnicist al erei moderne, la un model natural, definitoriu pentru noua epistemă: „Mai mult ca oricând se resimte o umanizare a creaţiei tehnice şi a proceselor inter-comunicaţionale. Maşinismul se transformă în *maşinitate* (C. Noica), artificialul devine natural (ca în visul avangardiştilor), naturalul «vechi» se integrează în «noul» natural". Cu un cuvânt, postmodernismul – susţine Călin Vlasie – „este un psiheism"[25].

Mărturisindu-ne rezerva – de ordin strict terminologic – faţă de formula sugerată, atât de Alexandru Muşina, cât şi de Călin Vlasie, să subliniem, totuşi, meritele considerabile pe care aceşti eseişti le au în evidenţierea acestei dimensiuni, funciarmente umaniste, a postmodernismului.

În încheiere, să mai arătăm doar că acest construct teoretic al „optzecismului" (pe care noi l-am descris printr-o catenă de 4 mari trăsături specifice) reprezintă nu numai cel mai sistematic model teoretic al postmodernismului produs pe teren românesc, dar totodată şi una dintre versiunile de un considerabil interes, existente în clipa de faţă în lume.

*

În ceea ce priveşte perspectivele de longevitate ale fenomenului literar postmodern, orice pronostic ar fi deosebit de riscant; ceea ce n-ar trebui să se piardă din vedere, ar fi, totuşi, faptul că postmodernismul nu trebuie privit doar ca o simplă modă, mai mult sau mai puţin trecătoare: postmodernismul este *o epistemă*.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Note

ARGUMENT

1. Irving Howe, „Mass Society and Postmodern Fiction", in *Decline of the New* (New York: Horizon, 1970)
2. Harry Levin, „What Was Modernism", in *Refractions* (New York: Oxford University Press, 1966)
3. Susan Sontag, *Against Interpretation* (New York: Deli, 1966)
4. Leslie Fiedler, *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. II (New York: Stein and Day, 1971)
5. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Madison: University of Wisconsin Press, 1971)
6. Steven Best and Douglas Kellner, *Postmodern Theory. Critical Interrogations* (New York: The Guilford Press, 1971), p. 10
7. Ihab Hassan, „Toward a Concept of Postmodernism" (1971), in *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture* (Ohio State University Press, 1987), pp. 89-90
8. Steven Best and Douglas Kellner, *op. cit.*, p. 6
9. Ihab Hassan, „Toward a Concept of Postmodernism", in *op. cit.*, p. 85
10. Steven Best and Douglas Kellner, *op. cit.*, p. 6
11. *Ibid.*, p. 9
12. Sean Burke, *The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992), p. 62
13. Fredric Jameson, „Foreword", in Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge.* Transl. from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson („Theory and History of Literature", vol. 10) (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. VII

BCU CLUJ / UNIVERSITY LIBRARY

14. Fredric Jameson, „Surrealism Without the Unconscious", in *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p. 96
15. *Ibid.*
16. Întreaga discuţie poate fi urmărită în „Secondary Elaborations", din *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, ed. cit., p. 400
17. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, ed. cit., p. 40
18. *Ibid.*, p. 29
19. *Ibid.*, p. 31
20. *Ibid.*, p. 33. Un comentariu critic extrem de lucid asupra tezelor lui Jean-François Lyotard, întreprinde Dan Ion Nasta, într-un eseu pe care îl recomandăm cu toată convingerea: „Jocuri de limbaj şi legitimări în perspectiva postmodernismului", în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 93-105
21. John Barth, *Literatura reînnoirii: ficţiunea postmodernistă*. Trad. rom. de Mihaela Simion Constantinescu, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 162-169
22. „Sursa acestuia trebuie căutată în iluminismul european care a investit cunoaşterea ca actant în povestea emancipării genului uman" (v. Dan Ion Nasta, *op. cit.*, p. 98)
23. Daniel Mornet, *La Pensée française au XVIII-e siècle* (Paris: Librairie Armand Colin, 1926), p. 99
24. G.W.Fr. Hegel, *Prelegeri de filosofie a religiei*. Trad. de D.D. Roşca (Buc.: Ed. Acad. R.S.R., 1969), p. 456
25. *Ibid.*, p. 458
26. Lucian Blaga, *Trilogia cunoaşterii. Eonul dogmatic. Cunoaşterea luciferică. Censura trancendentă* (Buc.: Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1943), p. 54
27. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 61
28. Asemenea tentativă poate fi urmărită îndeosebi în *Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985)
29. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 44

COIFUL MINERVEI

1. Alvin Toffler, *Al Treilea Val*. Trad. din limba engleză de Georgeta Bolomey şi Dragan Stoianovici (Buc.: Ed. Politică, 1983), p. 49
2. *Ibid.*, p. 76
3. *Ibid.*, p. 78
4. Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 45
5. Daniel Mornet, *La Pensée française au XVIII-e siècle*, ed. cit., p. 99
6. Paul Hazard, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*. În româneşte de Viorel Grecu (Buc.: Editura Univers, 1981), p. 138
7. Paul Hazard, *Criza conştiinţei europene. 1680-1715*. Trad. de Sanda Sora. Prefaţă de Romul Munteanu (Buc.: Editura Univers, 1973), p. 323
8. Pierre Chaunu, *Civilizaţia Europei în secolul luminilor*. Trad. şi cuvânt-înainte de Irina Mavrodin (Buc.: Ed. Meridiane, 1986), pp. 303-304
9. *Doctrine de Saint-Simon. Exposition*. Première année. 1828-1829. Troisième édition (Paris: Au bureau de l'organisation, MDCCCXXXI), p. 125
10. William Kelley Wright, *A History of Modern Philosophy* (New York: The Macmillan Company, 1941), p. 417
11. Edmund Husserl, *Meditaţii carteziene. Introducere*. În rom. de Aurelian Crăiuţu, în *Viaţa Românească*, nr. 10, 1987, p. 64
12. Jaakko Hintikka, „Metoda lui Descartes", în Ilie Pârvu, ed., *Istoria ştiinţei şi reconstrucţia ei conceptuală*. Selecţie, trad. şi note de Ilie Pârvu (Buc.: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981), p. 156
13. *Ibid.*, p. 149
14. Paul K. Feyerabend, *Valabilitatea regulilor metodologice*, în Ilie Pârvu, *op. cit.*, p. 31o
15. *Doctrine de Saint-Simon. Exposition*, ed. cit., p. 127
16. Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966), p. 59
17. *Ibid.*, p. 65
18. *Ibid.*, p. 71
19. *Ibid.*, pp. 83-84
20. Jean-François Lyotard pare să ignore, din păcate, această metamorfoză a marii metanaraţiuni iluministe, deşi semnele ei sunt, totuşi, evidente.

21-22. Claude Bernard, *op. cit.*, p. 107
23. *Ibid.*, p. 123
24. Lucian Blaga, *Trilogia cunoaşterii*, ed. cit., p. 283. Asupra ideii de „explicaţie", v. şi Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, vol. I (Paris: Seuil, 1983).
25. Claude Bernard, *op. cit.*, p. 123
26. *Ibid.*, p. 126
27. *Ibid.*, p. 36
28. *Ibid.*, p. 45
29. *Ibid.*, p. 122
30. *Ibid.*, p. 99
31. *Ibid.*, pp. 109-110
32. Prefaţa la ediţia a doua este datată „martie 1866".
33. Claude Bernard, *op. cit.*, p. 109
34. Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole* (Buc.: Ed. Publicom, 1943), p. 13
35. H.A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX-e siecle* (Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926), pp. 98-99
36. Pierre Joseph Proudhon, *Principiul artei şi destinaţia ei socială*. Trad., studiu introd. şi note de Alexandru George (Buc.: Ed. Meridiane, 1987), p. 206. Dar, pentru problema în discuţie, nu numai acest citat, ci întreg capitolul XIV („Caracteristica artei în perioada care începe: definiţia noii şcoli") prezintă un substanţial interes.
37. Émile Zola, *Le roman expérimental*, deuxieme édition (Paris: G. Charpentier, 1880), p. 16
38. Camil Petrescu, „Cazul Vieţii Româneşti", în *Teze şi antiteze* (Buc.: Ed. Cultura Naţională, 1936), p. 161
39. Émile Zola, *op. cit.*, p. 48
40. O analiză amplă a conflictului dintre valoarea teoretică şi cea etică, dintre ştiinţă şi morală, în timpurile moderne, se găseşte la Tudor Vianu, în *Filosofia culturii* (Buc.: Ed. Publicom, 1944), cap. VII.
41. Wayne C. Booth, *Retorica romanului*. În rom. de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu. Prefaţă de Ştefan Stoenescu (Buc.: Ed. Univers, 1976).
42. H. Taine, *Philosophie de l'art*, tome premier, vingtieme édition, (Paris: Librairie Hachette, f.a.), pp. 11-12
43. Mihail Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski*. În rom. de S. Recevschi (Buc.: Ed. Univers, 1970), p. 67

44. Émile Zola, *op. cit.*, pp. 214-215
45. Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 112
46. R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France* (Lausanne: Librairie Payot & Co.; Paris: Librairie E. Droz, 1931), p. 80
47. Eugéne Poitou, *Du roman et du théâtre contemporain et de leur influence sur les moeurs*, deuxieme éditition (Paris: Auguste Durand, 1858), pp. 184-185
48. Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 116
49. În aceeaşi ordine de idei, trebuie amintită şi inovaţia de poetică a tragediei, datorată lui Pierre Corneille: „le pathétique d'admiration". Cf. Émile Faguet, *Dix-septieme siecle.* Études littéraires (Paris: Boivin & C^ie^), cap. „La poetique de Corneille".
50. Émile Zola, *op. cit.*, pp. 214-215
51. Pentru evoluţia ideilor literare ale lui Émile Zola, precum şi pentru citatele pe care le-am reprodus, a se consulta: F. Doucet, *L'Esthétique de Zola et son application a la critique* (Paris: A. Nizet, 1923), în special pp. 91-98
52. Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourts* (Paris: Librairie Hachette, 1920), p. 192
53. Émile Zola, *op. cit.*, p 125
54. H. de Balzac, *Comedia umană*, I. Ediţie critică de Angela Ion, (Buc.: Ed. Univers, 1981), p. 99
55. Parafraza ideilor lui Champfleury, după Ph. van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France* (Paris: P.U.F, 1965), p. 220
56. *Ibid.*, pp. 222-223
57. *Ibid.*, p. 224
58. Mai întâi, în studiul din 1961, „Myth, Fiction and Displacement", reluat, ulterior, în volumul *Fables of Identity. Studies in Mythology* (New York – Burlingame: Harcourt, Brace & World, 1963); iar, mai apoi, în substanţiala lucrare din 1976, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance* (Cambridge, Mass.-London, Engl.: Harvard University Press).
59. Northrop Frye, *The Secular Scripture*, ed. cit., p. 36
60. *Id.*, *Fables of Identity*, ed. cit., p. 33
61. Émile Zola, „Le Naturalisme au théâtre", în vol. *Le roman expérimental*, ed. cit., p 124
62. *Id.*, „Les documents humains", în *Le roman expérimental*, ed. cit., p. 259

63. Northrop Frye, „Myth, Fiction and Displacement", in *Fables of Identity*, ed. cit., p. 36
64. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques* (Paris: Ed. du Seuil, 1972), p. 50
65. A. David Sauvageot, *Le Réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art* (Paris: Calmann Lévy, 1889), p. 216. Din păcate, studiul acesta este în prea mică măsură pus la contribuție de cercetătorii mai noi.
66. *Ibid.*, p. 271
67. *Ibid.*, p. 282
68. Jan Watt demonstrează că visul acesta își pune pecetea până și asupra începuturilor romanului european. *Cf. The Rise of the Novel. Studies in Defoë, Richardson and Fielding* (London: Chatto and Windus, 1957).
69. A. David-Sauvageot, *op. cit.*, p. 220
70. Émile Zola, *op. cit.*, p. 52
71. *Ibid.*, p. 115
72. A. David-Sauvageot, *op. cit.*, p. 217
73. *Ibid.*, p. 224
74. Émile Zola, *op. cit.*, p. 52

ÎN ORIZONTUL MISTERULUI

1. Ilya Prigogine și Isabelle Stengers, *Noua alianță. Metamorfoza științei*. Prefață: Ionel I. Purica. În rom. de Cristina Boico și Zoe Manolescu (Buc.: Ed. Politică, 1984), p. 129. Lucrarea aceasta constituie una dintre cele mai limpezi și mai pătrunzătoare introduceri în teoria științei moderne.
2. *Ibid.*, p. 127
3. *Ibid.*, p. 128
4. *Ibid.*, p. 389
5. *Ibid.*, p. 137
6. Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, ed. cit., p. 164
7. Ilya Prigogine și Isabelle Stengers, *op. cit.*, p. 128
8. *Ibid.*, p. 184
9. Distincția dintre intelectul enstatic și cel ecstatic este discutată într-un capitol aparte din *Eonul dogmatic* (1931). V. *Trilogia cunoașterii*, ed. cit., p. 94

10. Translogicul vede în antinomie o problemă ce, „deşi fără soluţie logică, i se postulează o soluţie în afară de logică". V. Lucian Blaga, *ibid.*, p. 39
11. *Ibid.*, p. 115
12. *Ibid.*, p. 39
13. R. Thom, *Structural Stability and Morphogenesis* (N.A. Benjamin, 1975); E.C. Zeeman, „The Geometry of Catastrophe", in *The Times Literary Supplement*, 10 dec. 1971; *Id.*, „Catastrophe Theory", in *Sci. Am.*, nr. 234 (4), 1976; V.I. Arnold, „Critical Points of Smooth Functions", in *Proc. Int. Congr. Math.* (Vancouver, I, 1975); R. Pomian, *Catastrophes et déterminisme*, Libre 4 (1978).
14. J.-Fr. Lyotard, *The Postmodern Condition*, ed. cit., p. 59
15. Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, ed. a II-a revăzută şi adăugită (Buc.: Ed. Didactică şi Pedagogică, 1975), p. 553. Prima ediţie a acestui monumental tratat este din 1969.
16. Gaston Bachelard, „Filosofia lui nu", în *Dialectica spiritului ştiinţific modern*, 2 vol., trad., studiu introd. şi note de Vasile Tonoiu (Buc.: Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986), vol. I, p. 368. Un studiu, iarăşi, fundamental, din perspectiva cercetării noastre.
17. G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de filosofie a istoriei*, trad. de Petre Drăghici şi Radu Stoichiţă (Buc.: Ed. Acad. R.S.R., 1968), p. 20
18. A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. en français par A. Burdeau. Tome premier, septième éd. (Paris: Librairie Félix Alcan), p. 300
19. F.M. Dostoievski, *Însemnări din subterană*, trad. de V.Em. Galan şi Igor Block, în *Opere*, vol. 4, aparatul critic de Ion Ianoşi (Buc.: ELU., 1968), p. 139
20. *Ibid.*, p. 137
21. *Ibid.*, p. 151
22. G. Steiner, *Tolstoi ou Dostoievski*, trad. de l'anglais par Rose Celli (Paris: Éditions du Seuil, 1963), p. 176
23. *Ibid.*, p. 177
24. Liviu Petrescu, *Dostoievski* (Cluj: Editura Dacia, 1971), p. 94
25. *Lev Tolstoi, Război şi pace*, 4 vol., în *Opere*, vol. IV-VII. Trad. de Ion Frunzetti şi N. Parocescu (Ed. „Cartea Rusă", 1955). V. vol. VII, p. 264
26. *Ibid.*, p. 270
27. *Ibid.*, vol. VI, p. 44

28. *Ibid.*
29. Liviu Petrescu, „Lev Tolstoi, altfel", în *Scriitori români şi străini* (Cluj: Editura Dacia, 1973)
30. André Gide, *Les caves du Vatican* (Paris: Gallimard, 1922), p. 106
31. *Ibid.*, p. 223
32. *Ibid.*, p. 210
33. *Ibid.*, p. 249
34. Jean-Paul Sartre, „Le probleme des médiations", în *Questions de méthode* (Gallimard, N.R.F., 1960), p. 87
35. *Ibid.*, p. 128
36. Camil Petrescu, *Doctrina substanţei*, 2 vol. Ed. îngrijită, note şi indice de nume de Florica Ichim şi Vasile Dem. Zamfirescu. Studiu introd. de Vasile Dem. Zamfirescu (Buc.: Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988)
37. Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 98
38. *Ibid.*, p. 100
39. *Ibid.*, p. 98
40. *Ibid.*, p. 107
41. *Ibid.*, p. 102 (dar „substanţialismul comportă şi o nouă definiţie a «raţiunii», una ce porneşte de la premisa «adecvării la real»").
42. Zevedei Barbu, „Metafizicul, funcţiune integrală a spiritului", în *Saeculum*, an I, nr. 1, ian.-febr. 1943, p. 54
43. *Ibid.*, p. 60
44. *Ibid.*, p. 71
45. Zevedei Barbu, „De la dialectică la existenţialism", în *Saeculum*, an I, nr. 3, mai-iunie 1943, p. 47
46. *Ibid.*, p. 62
47. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*. În rom. de Paul Dinopol. Prefaţă de Vasile Nicolescu (Buc.: Ed. Univers, 1978), p. 18
48. *Ibid.*, pp. 81-82
49. *Id.*, *Traité d'histoire des religions* (Paris: Payot, 1968), p. 313: „puisqu'elles réservent, au milieu d'un espace «chaotique», peuplé de démons et de larves (...), une enclave, un espace organisé, «cosmisé», c'est-a-dire pourvu d'un «centre»".
50. *Ibid.*, p. 350
51. Liviu Rebreanu, *Jurnal*, II, Text ales şi stabilit de Puia Florica Rebreanu. Addenda, note şi comentarii de Niculae Gheran (Buc.: Ed. Minerva, 1984)

52. Liviu Rebreanu, „Printre romancieri, poeţi şi critici", în *op. cit.*, p. 284
53. N. Papatanasiu, „De vorbă cu romancierul Liviu Rebreanu", în *Adevărul literar şi artistic*, nr. 942, 25 dec. 1938 (reprodus în Liviu Rebreanu, *Jurnal*, II, ed. cit., p. 289)
54. Liviu Rebreanu, *Ion*, în *Opere*, 4. Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante editoriale de Niculae Gheran. Addenda şi variante manuscrise de Valeria Dumitrescu (Buc.: Ed. Minerva, 1970), p. 320
55. *Ibid.*, p. 11
56. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Trad. de Marcel Aderca. Prefaţă şi postfaţă de Radu Toma (Buc.: Ed. Univers, 1977), p. 410
57. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Edition revue et augmentée (Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1982), p. 318
58. G. Durand, *op. cit.*, p. 425
59. Liviu Rebreanu, *op. cit.*, p. 364
60. *Ibid.*, pp. 501-502
61. *Ibid.*, p. 544
62. Liviu Rebreanu, „Mărturisiri", în *Amalgam*. Ed. îngrijită, prefaţă antologie şi note de Mircea Muthu (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1976), p. 44
63. *Ibid.*, p. 46
64. Asupra principiului organicităţii şi a rolului acestuia în configurarea unei poetici a epopeii, v. G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II. Trad. de D.D. Roşca (Buc.: Acad. R.S.R., 1966), pp. 477-480. O discuţie în legătură cu ideea de „formă organică" la scriitorii romantici – în Tzvetan Todorov, cap. 6 („Criza romantică") din lucrarea sa *Teorii ale simbolului* (1977). Ediţia românească, în trad. lui Mihai Murgu, cu o prefaţă de Maria Carpov, a apărut la Ed. Univers, în 1983.
65. Liviu Rebreanu, *Amalgam*, ed. cit., p. 47
66. Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas. From Gautama Buddha to the Triumph of Christianity*. Transl. by Willard R. Trask, vol. 2 (Chicago and London: Chicago University Press, 1982), p. 382
67. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, ed. cit., pp. 109-110

68. Mircea Eliade, „În curte la Dionis", în vol. *În curte la Dionis*, cu un cuvânt înainte al autorului. Ediție și prefață de Eugen Simion (Buc.: Cartea Românească, 1981), p. 515
69. *Id.*, „Uniforme de general", în vol. cit., p. 424
70. *Id.*, „În curte la Dionis", în vol. cit., p. 528
71. Mircea Eliade, *Les dix-neuf roses*. Roman. Trad. du roumain par Alain Paruit (Gallimard, N.R.F., 1982), p. 83
72. Asupra relației de omologie dintre cele două figuri mitice (Orfeu și Isus), se pronunță în termeni expliciți însuși eroul, Anghel D. Pandele: „el ar fi declarat prietenilor apropiați că „înțelesese cât de profundă și semnificativă era asemănarea dintre Orfeu și Isus" (*op. cit.*, p. 15).
73. O descriere și analiză la scenariul gnostic al lui „salvator salvatus" – în Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. 2, ed. cit., p. 381
74. Mircea Eliade, „În curte la Dionis", în *op. cit.*, p. 524
75. Pentru amănunte, v. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului* (cap. VII, „Mitologia memoriei și a uitării").
76. Mircea Eliade, „În curte la Dionis", în vol. cit., p. 527
77. *Ibid.*
78. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Gallimard, N.R.F., 1966), p. 263
79. Mikel Dufrenne, *Pentru om*. Prefață de Ion Pascadi (Buc.: Ed. Politică, 1971), p. 142
80. *Ibid.*, p. 146
81. *Ibid.*, p. 143
82. Jan Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoë, Richardson and Fielding* (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1957), p. 61
83. *Ibid.*, p. 60
84. *Ibid.*, p. 74
85. Alvin Toffler, *Al Treilea Val*, ed. cit., p. 96
86. *Ibid.*, pp. 88-89
87. Henri Bergson, „Introduction à la métaphysique", în *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, cinquième éd. (Paris: Librairie Félix Alcan, 1934), p. 205
88. N. Berdiaeff, *Cinq méditations sur l'existence* (Paris: Fernand Aubier, 1936), p. 32

89. Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, ed. cit., vol. I, p. 252
90. *Ibid.*, p. 235
91. J.-P. Sartre, *Questions de méthode* (Gallimard, N.R.F., 1948), p. 271
92. Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, II (Paris: N.R.F., 1924), p. 146
93. Anatole France, „A Monsieur Adrien Hébrard", în *La vie littéraire*, I, huitième éd. (Paris: Calmann Lévy, 1899), p. 6
94. Joan Webber, *The Eloquent 'I': Style and Self in the Seventeenth Century Prose* (Madison: University of Wisconsin Press, 1968), pp. 153-157
95. *Ibid.*, pp. 57-58
96. Robert C. Elliott, *The Literary Persona* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982), p. 50
97. O lucrare cu adevărat indispensabilă pentru studiul romanului personal și al tehnicilor de relatare la persoana întâi este aceea, clasică, a lui Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (Stockholm, Göteborg, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1962).
98. Pentru problema perspectivei naratoriale, utile ni se par cu deosebire două dintre cercetările mai recente pe această temă: Boris Uspenski, *Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Transl. Valentin Zavarin and Susan Wittig (Berkeley: Univ. of California Press, 1973); cea de a doua, de orientare mai accentuat pragmatică, aparține lui Susan Sniader Lanser: *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction* (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1981). O încercare de tipologie narativă, întemeiată pe o analiză a „punctului de vedere" în roman, ne este oferită de Jaap Lintvelt, în *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*. Trad. de Angela Martin. Studiu introd. de Mircea Martin (Buc.: Ed. Univers, 1994).
99. Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust", în *Teze și antiteze* (Buc.: Editura „Cultura Națională", 1936), pp. 52-54
100. Virginia Woolf, „Romanul modern", în *Eseuri*. În rom. de Petru Creția. Prefață de Mihai Miroiu (Buc.: Ed. Univers, 1972), p. 259
101. Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, ed. cit., vol. I, p. 83
102. Citatul este reprodus după Leon Edel, *The Modern Psychological Novel*. Revised and enlarged, with a new introduction by the author (New York: The Universal Library, Grosset & Dunlap, 1964), pp. 53-54. Ediția primă este din 1951.

103. Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1955), p. 4
104. Douwe W. Fokkema, „An Interpretation of the *To The Lighthouse*, with Reference to the Code of Modernism", in *P.T.L*, vol. 4, no. 3, October 1979, p. 490
105. *Ibid.*, p. 491
106. *Ibid.*, p. 496
107. Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1923), p. 173
108. Henri Bergson, „Introduction à la métaphysique", în *La Pensée et le mouvant*, ed. cit., p. 238
109. *Id.*, „La perception du changement", în *La Pensée et le mouvant*, ed. cit., p. 185
110. *Ibid.*, pp. 187-188
111. *Id.*, *L'Évolution créatrice*, ed. cit., p. 174
112. Marcel Proust, *La Prisonniere*, vol. II (Paris: N.R.F.), p. 73
113. *Ibid.*, p. 75
114. *Ibid.*, p. 76
115. Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I (Paris: N.R.F., 1924), p. 113
116. Fr. Nietzsche, *Naşterea tragediei*. Trad. de Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, în vol. *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii*. Antologie. Cuvânt-înainte şi note introductive de Victor Ernest Maşek. Trad. de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan (Buc.: Editura Meridiane, 1978), pp. 252-254; 278
117. *Ibid.*, p. 242
118. *Ibid.*, p. 246
119. *Ibid.*, p. 249
120. *Ibid.*, p. 247
121. Richard Wagner, „Muzica viitorului", în vol. *Un muzicant german la Paris*. Trad. de Bucur Stănescu şi Gemma Zinveliu (Buc.: Ed. Muzicală, 1981), p. 193
122. *Ibid.*, p. 194
123. *Ibid.*, p. 195
124. *Ibid.*, p. 187
125. *Ibid.*, p. 192

126. Eugen Lovinescu, „Evoluţia «prozei literare»", în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 2 (Buc.: Editura Minerva, 1973)
127. Camil Petrescu, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, în *Teze şi antiteze*, ed. cit., p. 39
128. Anton Holban, *Caracteristica timpului actual*, în *Opere*, vol. III. Studiu introductiv, ed. îngrijită, note şi bibliografie de Elena Beram (Buc.: Ed. Minerva, 1975), p. 254
129. André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (Paris: Gallimard, N.R.F., 1925), p. 238
130. *Apud* Claude Mauriac, *Proust par lui-meme* (Paris: Éd. du Seuil), p. 138
131. Mircea Eliade, *Oceanografie* (Cultura Poporului, 1934). Reprodus în Mircea Eliade, *Sur le roman*, în *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, nr. 4, 1979, p. 10
132. Octav Suluţiu, *Jurnal*. Ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Nicolae Florescu (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1975), p. 316
133. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*. 1900-1937 (Buc.: Editura Librăriei Socec & Co., 1937), p. 264
134. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, în *Opere*, vol. III. Ed. îngrijită de Al. Rosetti şi Liviu Călin. Note şi variante de Liviu Călin (Buc.: Editura Minerva, 1981), pp. 11-16
135. Mihail Sebastian, *De două mii de ani*, cu o prefaţă de Nae Ionescu (Buc.: Editura Naţionala-Ciornei, 1934), p. 352
136. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, ed. cit., p. 262
137. Alvin Toffler, *Al Treilea Val*, ed. cit., pp. 90-92
138. „Liviu Rebreanu – cincizeci de ani de viaţă", în *Facla*, XV, nr. 1452, 28 noiembrie 1935. Reprodus în: Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I. Text ales şi stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu. Addenda, note şi comentarii de Niculae Gheran (Buc.: Editura Minerva, 1984), p. 499
139. Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *Trilogia culturii* (Buc.: Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1944), p. 420
140. *Ibid.*, p. 419
141. Ernest Seillère, *De la déesse Nature, a la déesse Vie (Naturalisme et Vitalisme Mystiques)* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1931), p. 106
142. Lucian Blaga, „Daimonion", în *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga (Buc.: Editura pentru Literatură, 1968), p. 221

143. *Ibid.*, p. 225
144. *Ibid.*, p. 232
145. Thomas Mann, „Măreția și pătimirile lui Richard Wagner", în *Pătimirile și măreția maeștrilor*. Trad. din limba germană de Iosefina și Camil Baltazar. Prefață de Valeriu Râpeanu (Buc.: Ed. Muzicală, 1972), pp. 96-97
146. *Id.*, „Goethe ca reprezentant al epocii burgheze", în vol. cit., p. 141
147. *Ibid.*, p. 170
148. Thomas Mann, *Doctor Faustus. Viața compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten. Cum am scris Doctor Faustus. Romanul unui roman*. În rom. de Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu. Prefață de Ion Ianoși (Buc.: Editura pentru Literatură Universală, 1966), p. 377
149. *Ibid.*, p. 297
150. Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust*, ed. cit., p. 189
151. Mircea Eliade, *Întoarcerea din Rai* (Națională-Ciornei, 1934), pp. 39-40
152. Mircea Eliade, *Huliganii*, vol. I (Națională-Ciornei, 1935), p. 41
153. Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului* (Națională-Ciornei, 1930), p. 56
154. Mircea Eliade, *Huliganii*, vol. II, ed. cit., p. 193
155. Titus Popovici, *Străinul*, ed. a cincea (Buc.: Ed. Eminescu, 1979), p. 80
156. Al. Ivasiuc, *Corn de vânătoare* (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1972), p. 17
157. *Ibid.*, p. 28
158. *Ibid.*, p. 32
159. Alexandru Ivasiuc, *Cunoaştere de noapte*, roman (Editura pentru Literatură, 1969), pp. 8-9
160. *Ibid.*, p. 36
161. *Ibid.*, p. 53
162. *Ibid.*, p. 193
163. *Ibid.*, p. 196
164. *Ibid.*, p. 7
165. *Ibid.*, p. 104
166. *Ibid.*, p. 237

LIRA LUI ORFEU

1. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, ed. cit., p. 37
2. *Ibid.*, p. 38
3. *Ibid.*, p. 47
4. Ihab Hassan, „Pluralism in Postmodern Perspective", in *Critical Inquiry*, Spring 1986, vol. 12, Number 3, p. 505. Cea mai substanţială şi mai cunoscută contribuţie a lui Ihab Hassan în problema postmodernismului rămâne însă lucrarea sa *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature* (New York: Oxford University Press, 1971). Ediţia din 1982 a acestei lucrări beneficiază şi de o postfaţă, transpusă în româneşte de Andrei Dârlău şi publicată în *Caiete critice* nr. 1-2, 1986, număr consacrat integral conceptului de „postmodernism".
5. Alvin Toffler, *Al Treilea Val*, ed. cit., p. 189
6. *Ibid.*, pp. 246-249
7. *Ibid.*, p. 265
8. *Ibid.*, p. 268
9. *Ibid.*, p. 311
10. *Ibid.*, p. 218
11. *Ibid.*, p. 222
12. *Ibid.*, p. 228
13. Frank Lentricchia, *After the New Criticism* (The University of Chicago Press, 1980), p. 157
14. Jacques Derrida, *Structure, Sign and Play in the Discourses of the Human Sciences*, in *Writing and Difference*. Translated, with an Introduction and Additional Notes by Alan Bass (The University of Chicago Press, 1978), p. 278
15. *Ibid.*, pp. 279-280
16. *Ibid.*, p. 286
17. *Ibid.*, p. 289
18. J. Derrida, *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1976), p. 50
19. Geoffrey Hartman, „Monsieur Texte: On Jacques Derrida, His *Glas*", in *Georgia Review*, 29 (Winter 1979), p. 782
20. Frank Lentricchia, *op. cit.*, p. 179
21. Roland Barthes, *S/Z*, în *Romanul scriiturii*. Antologie, selecţie de texte şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu.

Prefaţă de Adriana Babeţi. Postfaţă de Delia Şepeţean-Vasiliu (Buc.: Ed. Univers, 1987), p. 160
22. *Ibid.*, p. 161
23. *Ibid.*, p. 163
24. Roland Barthes, „From Work to Text", in Josué V. Harari, ed., *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism.* Edited and with an Introduction by... (Ithaka, New York: Cornell University Press, 1979), p. 76. Iniţial, studiul a apărut în *Revue d'esthétique*, 3, 1971.
25. Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane.* Prefaţă şi traducere de Cornel Mihai Ionescu (Buc.: Editura pentru Literatura Universală, 1969), p. 21
26. *Ibid.*, p. 36
27. *Ibid.*, p.167
28. Ioana Em. Petrescu, „Conceptul de «text» în viziune deconstructivistă", în Diana Adamek şi Ioana Bot (eds.), *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu* (Cluj-Napoca: Editura Dacia 1991), p. 173
29. Fredric Jameson, „The Cultural Logic of Late Capitalism", in *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p. 31
30. *Ibid.*, p. 26
31. *Id.*, „Surrealism Without the Unconscious", în *Postmodernism, or...*, p. 91
32. Ioana Em. Petrescu, „Conceptul de «text» în viziune deconstructivistă", în *op. cit.*, p. 175
33. Monica Spiridon, *Melancolia descendenţei* (Buc.: Cartea Românească, 1989), p. 17
34. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York and London: Routledge, 1988) p. 35
35. Din exces analitic, Ihab Hassan tratează *indeterminarea* şi *fragmentarismul* ca pe două trăsături distincte, separate, în cadrul celebrei catene de 11 trăsături ale postmodernismului (v. „Pluralism in Postmodern Perspective", în *Critical Inquiry*, Spring 1986, vol. 12, no. 3). Definiţiile pe care criticul american le dă acestor două noţiuni sunt însă perfect coincidente.
36. Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel* (New York: New York University Press, 1971), p. 155
37. *Ibid.*, p. 14

38. Kazimierz Jurczak, *Ipostaze ale discursului narativ în romanul românesc contemporan (deceniile opt-nouă)*. Teză de doctorat (Univ. din Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 1988), p. 146 (în mss.).
39. Brook Thomas, *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991), p. 25
40. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History. Theory. Fiction* (New York and London: Routledge, 1988), p. 35
41. *Ibid.*, p. 43
42. *Ibid.*, p. 75
43. *Ibid.*, p. 77
44. *Ibid.*, p. 79
45. Stephen J. Greenblatt, „Introduction", in *Learning to Curse* (New York, London: Routledge, 1990), p. 3
46. Brook Thomas, *op. cit.*, p. 9
47. Este cunoscut conceptul de *„cognitive mapping"* cu care operează Fredric Jameson şi pe care el întemeiază activitatea mentală de configurare a întregului, „acea hartă mentală a totalităţii sociale şi globale, pe care o purtăm cu noi pretutindeni în minte". V. Fr. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), p. 415
48. Stephen J. Greenblatt, *Learning to Curse*, ed. cit., p. 150
49. Publicată iniţial în *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 43 (1990) şi reluat în *Literary Theory Today*, ed. Peter Collier and Helga Geyer-Ryan (Ithaka, New York: Cornell University Press, 1990), precum şi în *Learning to Curse*, ed. cit.
50. Stephen J. Greenblatt, „Resonance and Wonder", in *Learning to Curse*, ed. cit.
51. Jean-François Lyotard, „Réponse à la question: «Qu'est-ce que le postmoderne?», în *Critique*, nr. 419, aprilie 1982, pp. 358-367. Studiul a fost reluat în culegerea *Le Postmoderne expliqué aux enfants* (Paris: Éditions Galilée, 1988). Versiunea românească a acestui studiu a fost realizată de Mihai Dinu Gheorghiu, în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 173-179.
52. Ihab Hassan, „Pluralism in Postmodern Perspective", in *Critical Inquiry*, Spring 1986, vol. 12, Number 3, p. 506. Studiul a fost reluat în volumul *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture* (Ohio State University Press, 1987).

53. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, ed. cit. (v. în special capitolul introductiv: „Prelude: Lyre without Strings").
54. O succintă schiță, în această direcție, ne oferă Cristian Moraru, în „Postmodernismul și precaritățile mimesisului", în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, pp. 142-148; discuția va fi reluată de autor, în *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimezei* (Buc.: Editura Univers, 1990). O analiză extrem de sistematică, în aceeași direcție, ne oferă și Monica Spiridon, îndeosebi în cap. 2 al lucrării sale *Despre „aparența" și „realitatea" literaturii* (Buc.: Editura Univers, 1984).
55. Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Gallimard, N.R.F., 1966), p. 60
56. *Ibid.*, p. 62
57. *Ibid.*, pp. 58-59
58. Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (New Haven and London: Yale University Press, 1979), p. 196
59-60. *Ibid.*
61. *Ibid.*, p. 201
62. *Ibid.*, p. 198
63. *Ibid.*, p. 205
64. *Ibid.*, pp. 207-208
65. Tzvetan Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage* (Paris: Seuil, 1984), p. 20
66. Roman Jakobson, *apud* Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 19
67. V. Șklovski, *apud* Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 20
68. L. Jakoubinski, apud Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 21
69. O. Brik, apud Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 21
70. Jan Mukarovský, „Poetic Reference", in Ladislav Matejka and Irwin Titunik (eds.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions* (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1976), p. 160
71. *Ibid.*, p. 158
72. *Ibid.*, p. 162
73. *Ibid.*, p. 160
74. Fredric Jameson, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian formalism*, by... (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972), p. 131, 133

75. Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris: Éditions du Seuil, 1967), p. 172
76. Roland Barthes, „Littérature et méta-langage", in *Essais critiques*, ed. cit., p. 107
77. *Ibid.*, p. 106
78. Roland Barthes, „L'Écriture et la silence", in *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais Critiques*, ed. cit., p. 56
79. *Ibid.*, p. 56
80. Roland Barthes, „Scriitori şi scriptori", în *Romanul scriiturii*, ed. cit., p. 127
81. *Ibid.*, p. 129
82. *Id.*, „Littérature et signification", în *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil, 1964), p. 264
83. Julia Kristeva, *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Éditions du Seuil, 1969), p. 8
84. *Ibid.*, p. 81
85. *Ibid.*, pp. 74-81
86. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contribution a l'étude de la mise en abyme*. These présentée a la Faculté des Lettres de l'Université de Geneve, pour obtenir le grade de docteur es lettres par... (Paris: Éditions du Seuil, 1977), p. 61
87. *Ibid.*, p. 76
88. *Ibid.*, p. 100
89. *Ibid.*, p. 128. După părerea noastră, cele trei forme de specularitate identificate de Lucien Dällenbach nu sunt în egală măsură reprezentative pentru romanul postmodern, care – în virtutea viziunii sale accentuat dinamice – pare interesat în mai mică măsură de o punere în abis a „enunţului" şi într-o măsură cu mult mai mare de o reflectare a aspectului procesual, deci a „enunţării".
90. *La Différance* figurează şi în anexele ediţiei americane din *La Voix et le Phénomene: Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, transl. with an Introduction by David B. Allison. Preface by Newton Garver (Evanston: Northwestern University Press, 1973). *La Différance* este omisă, din păcate, în chip inexplicabil din antologia – altminteri excelentă – alcătuită de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, *Pentru o teorie a textului* (Buc.: Ed. Univers, 1980).

91. Jacques Derrida, „La Différance", în *Tel Quel, Théorie d'ensemble* (Paris: Editions du Seuil, 1968), pp. 47-48. O discuţie asupra conceptului de „diferanţă" poate fi găsită în Ioana Em. Petrescu, „Conceptul de «text» în viziune deconstructivistă" (publicat în Diana Adamek şi Ioana Bot, editori, *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1991).

92. *Jacques Derrida, ibid.*, p. 12

93. Câteva dintre studiile româneşti mai ample despre filosofia poststructuralistă a lui Jacques Derrida: Andrei Marga, „Neostructuralismul – filosofie a postmodernităţii", în *Introducere în filosofia contemporană* (Buc.: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988); Ioana Em. Petrescu, „Filosofia post-structuralistă a lui Derrida şi soluţiile criticii contemporane", în Diana Adamek şi Ioana Bot, editori, *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, ed. cit.. Unul dintre cele dintâi comentarii româneşti asupra lui Derrida este acela al lui Liviu Cotrău, „Spaţiul diferenţei", în *Steaua*, nr. 10, 1983, pp. 51-52. O foarte nuanţată prezentare a lui Derrida oferă Cornel Mihai Ionescu, în „Complexul Tho(th)d – «palimpsestele» lui Derrida", în *Revista de Istorie şi Teorie Literară*, nr. 1 din 1986, pp. 44-47; şi nr. 2-3 din 1987, pp. 38-42.

94. O foarte bună prezentare a concepţiei lui Jean Baudrillard poate fi întâlnită în lucrarea lui Steven Best şi Douglas Kellner, *Postmodern Theory. Critical Interrogations* (New York: The Guilford Press, 1991), pp. 111-144.

95. Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, in *Selected Writings*. Edited, with an Introduction by Mark Poster (Stanford, California: Stanford University Press, 1988), p. 125

96. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, in *Selected Writings*, ed. cit., p. 166

97. Mircea Ciobanu, *Martorii*, în *Martorii. Epistole. Tăietorul de lemne*. Prefaţă de Cornel Ungureanu. Notă bibliografică de Elena Murgu (Buc.: Ed. Minerva, 1988), p. 148

98. Sorin Titel, *Ţara îndepărtată* (Buc.: Ed. Eminescu, 1974), p. 58

99. Monica Spiridon, „Dacă n-ar fi nu s-ar povesti", în *Rom. lit.*, nr. 46, 13 noiembrie 1986, pp. 4-5. Monica Spiridon este autoarea, de asemenea, a unui remarcabil studiu, consacrat – între altele – şi problemei „reprezentării": *Despre „aparenţa" şi „realitatea" literaturii* (Buc.: Ed. Univers, 1984).

100. Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*. Roman, cu o prefaţă a autorului (Buc.: Cartea Românească, 1986), p. 7
101. Jean-Louis Baudry, „Scriitură, ficţiune, ideologie", în antologia *Pentru o teorie a textului*, ed. cit., p. 241
102. Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, ed. cit., p. 171
103. Georg Lukács, *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice.* În rom. de Viorica Nişcov. Prefaţă de N. Tertulian (Buc.: Ed. Univers, 1977), p. 37
104. *Ibid.*, p. 40
105. *Ibid.*, p. 52
106. *Ibid.*, p. 61
107. Robert Martin Adams, *Nil. Episodes in the Literary Conquest of Void during the Nineteenth Century* (New York: Oxford University Press, (1966), p. 239
108. *Apud* Henri Arvon, *Aux sources de l'existentialisme: Max Stirner* (Paris: P.U.F., 1954), p. 21
109. *Ibid.*, p. 70
110. *Ibid.*
111. *Ibid.*, p. 71
112. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, ed. cit., p. 176
113. Jean-Paul Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme* (Paris: Plon, 1946), p. 36
114. Ihab Hassan, *op. cit.*, p. 155
115. Albert Camus, *L'Homme révolté* (Paris: Gallimard, N.R.F., 1951), pp. 323-324
116. *Ibid.*, p. 325
117. *Ibid.*, p. 317
118. D.D. Roşca, *Existenţa tragică*. Ediţie definitivă (Buc.: Editura Ştiinţifică, 1968), p. 24
119. *Ibid.*, p. 31
120, *Ibid.*
121. *Ibid.*, p. 48
122. *Ibid.*, p. 70
123. Este vorba de cele două răsunătoare cărţi ale lui Claude Mauriac: *L'Alittérature contemporaine* (Paris: Albin Michel, 1958 et 1969) şi *De la littérature a l'alittérature* (Paris: Bernard Grasset, 1969).

124. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris: Gallimard, N.R.F., 1963), p. 21
125. Julia Kristeva, *Sémeiotiké*, ed. cit., p. 284
126. Paul Valéry, *Introduction à la poétique* (Paris: Gallimard, N.R.F.), p. 42
127. *Ibid.*, p. 46
128. Jacques Derrida, „Force and Signification", in *Writing and Difference*, ed. cit., pp. 28-29
129. Jean-Louis Baudry, *op. cit.*, în *Pentru o teorie a textului*, ed. cit., p. 243
130. Roland Barthes, „La réponse de Kafka", în *Essais critiques*, ed. cit., p. 140
131. *Id.*, „La littérature aujourd'hui", în *Essais critiques*, ed. cit., p. 156
132. *Ibid.*, p. 160
133. *Id.*, „Littérature et signification", în *Essais critiques*, ed. cit., p. 260
134. Julia Kristeva, *Sémeiotiké*, ed. cit., p. 310
135. *Ibid.*, p. 308
136. *Ibid.*, p. 311
137. Umberto Eco, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, ed. cit., p. 19
138. *Ibid.*, p. 21
139. *Ibid.*, p. 36
140. *Ibid.*, p. 43
141. Jean-Joseph Goux, „Marx şi înscrierea muncii", în *Pentru o teorie a textului*, ed. cit., p. 193
142. *Ibid.*, p. 194
143. *Ibid.*, p. 212
144. Jacques Derrida, „Structure, Sign and Play", in *Writing and Difference*, ed. cit., p. 278
145. *Ibid.*, p. 286
146. Jean-Louis Baudry, „Scriitură, ficţiune, ideologie", în *Pentru o teorie a textului*, ed. cit., p. 238
147. *Ibid.*, p. 239
148. „Moartea autorului" – susţine, astfel, Sean Burke – „a avut loc într-o perspectivă mai largă: aceea a morţii subiectului însuşi". V. Sean Burke, *The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992), p. 105

149. Michel Zéraffa, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950* (Paris: Éditions Klincksieck, 1971), p. 121
150. *Ibid.*, pp. 130-131
151. Alfred North Whitehead, *Process and Reality*. Corrected edition. Edited by David Ray Griffin and Donald W. Sherburne (New York, London: The Free Press, A Division of Macmillan Publishing Co., 1978), p. 209
152. Ilya Prigogine şi Isabelle Stengers, *Noua alianţă. Metamorfoza ştiinţei*, ed. cit., p. 147
153. Martin Heidegger, *L'Être et le Temps*, trad. de l'allemande et annoté par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens (Paris: Gallimard, N.R.F., 1964), p. 61
154. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (Paris: Gallimard, N.R.F., 1943), p. 61
155. Sean Burke, *The Death & Return of the Author*, ed. cit. p. 13
156. *Ibid.*, p. 100
157. *Apud* Sean Burke, *op. cit.*, p. 22
158. Roland Barthes, *Sur Racine* (Paris: Éditions du Seuil, 1963), p. 156
159. Jean-Louis Baudry, „Scriitură, ficţiune, ideologie", în *Pentru o teorie a textului*, ed. cit., p. 237
160. Roland Barthes, *Sade. Fourier. Loyola*, apud Sean Burke, *op. cit.* p. 30
161. O disociere polemică a lui Jacques Derrida de modelul dialectic hegelian, în interviul acordat lui Jean Louis Houdebine şi lui Guy Scarpetta, în 1971, şi republicat în *Positions* (Paris: Les Éd. du Minuit, 1972)
162. Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, ed. cit., p. 82
163. *Id.*, „Semiology and Grammatology" (interviu acordat Juliei Kristeva, în *Positions*). V. ed. americană, *Positions*, transl. and. annotated by Alan Bass (Chicago: The University of Chicago Press, 1981), p. 26
164. *Ibid.*, p. 29
165. *Id.*, *La Dissémination* (Paris: Éditions du Seuil, 1972), p. 56
166. Sean Burke, *op. cit.*, p. 141
167. *Ibid.*, p. 142
168. Roland Barthes, *S/Z*, *apud* Sean Burke, *op. cit.*, p. 28
169. Roland Barthes, „Image-Music-Text", *apud* Sean Burke, *op. cit.*, p. 31

170. Constantin Ţoiu, *Galeria cu viţă sălbatică* (Buc.: Editura Eminescu, 1976), p. 479
171. *Ibid.*, p. 50
172. *Ibid.*, p. 63
173. *Ibid.*, p. 17
174. *Ibid.*, p. 59
175. *Ibid.*
176. *Ibid.*, p. 380
177. Jacques Derrida, „Force and Signification", in *Writing and Difference*, ed. cit., p. 15
178. *Ibid.*, p. 20
179. *Ibid.*, p. 28
180. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Apud* Steven Best and Douglas Kellner, *op. cit.*, p.51
181. Alvin Toffler, *Al Treilea Val*, ed. cit., p. 379
182. Steven Best and Douglas Kellner, *op. cit.*, p. 38
183. Max Weber, *Etica protestantă şi spiritul capitalismului*. Trad. de Ihor Lemnij. Postfaţă de Ioan Mihăilescu (Buc.: Ed. Humanitas, 1993), p. 175
184. Alvin Toffler, *op. cit.*, p. 330
185. *Ibid.*, p. 343
186. Steven Best and Douglas Kellner, *op. cit.*, p. 154
187. Roland Barthes, *Plăcerea textului*, în *Romanul scriiturii*, ed. cit., p. 207
188. Jacques Derrida, în *Positions*, ed. cit., p. 7
189. Andrei Pleşu, „Inevitabilul post-modernism. Fragmente dintr-un text (încă) imposibil", în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, p. 50
190. Mircea Cărtărescu, „Cuvinte împotriva maşinii de scris", în rev. cit., p. 132
191. Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*, ed. cit., p. 198
192. *Ibid.*, p. 224
193. *Ibid.*, p. 118
194. *Ibid.*, p. 190
195. *Ibid.*

ÎN LOC DE ÎNCHEIERE

1. Ihab Hassan, „Sfâşierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism", în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, p. 183
2. Monica Spiridon, „Mitul ieşirii din criză", în rev. cit., pp. 87-88
3. Alvin Toffler, *Al Treilea Val,* ed. cit., p. 441
4. Nicolae Manolescu vorbeşte, în cazul lor, despre romanul „ionic", noţiune ce prezintă însă o evidentă înrudire cu aceea de „postmodernism". V. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III (Buc.: Editura Minerva, 1983).
5. Aceasta este părerea, între alţii, şi a lui Ion Bogdan Lefter: „către 1980, a început să se simtă nevoia de «altceva», au început să iasă în prim-planul atenţiei operele care exploraseră structuri textuale proaspete şi, pe acest fundal, s-a produs «explozia» unei generaţii tinere, care a afirmat din start imperativul unor schimbări radicale ale discursului literar, proclamând, către mijlocul acestui deceniu, inaugurarea curentului postmodern în cultura română". V. Ion Bogdan Lefter, „Introducere în noua poetică a prozei", în Gheorghe Crăciun (ed.), *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice* (Editura Vlasie, 1994).
6. Asupra caracterului organic al modelului „optzecist" insistă, în chip extrem de elocvent, Gheorghe Crăciun, în cuvântul introductiv la antologia pomenită: „Pe de altă parte, ar trebui să se accepte măcar acum că optzeciştii n-au fost paraşutaţi în spaţiul românesc direct din poezia americană sau telquelismul francez, cum s-a susţinut în câteva ocazii. Între afinitate şi mimetism e cale lungă. Ideea sincronismului, în măsura în care ea nu reprezintă un moft, ci o reală asumare, se naşte din interiorul unui câmp cultural, nu vine din afară. Faptul l-au afirmat nu o dată înşişi membrii generaţiei. S-au dat şi nenumărate exemple. A fost revendicată şi o întreagă tradiţie a ludicului, a existenţialului, a metaliterarului". V. Gheorghe Crăciun, „O generaţie incomodă", în *op. cit.*, p. 10.
7. Radu G. Ţeposu, „Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 201
8. Al.Th. Ionescu, „Despre proza scurtă în două paradoxuri", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 232
9. Simona Popescu, „Compendiu despre noua proză", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 239

10. Radu G. Ţeposu, „Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare", în Gheorghe Crăciun (ed.) *op. cit.*, p. 203
11. *Ibid.*, p. 202
12. Alexandru Muşina, „Poezia – o şansă", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 145
13. Ion Bogdan Lefter, „Introducere în noua poetică a prozei", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 230
14. Gheorghe Crăciun, „Autenticitatea ca metodă de lucru", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 284
15. Radu G. Ţeposu, „Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 206
16. Ion Bogdan Lefter, „Introducere în noua poetică a prozei", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 224. Cum spuneam, punctul de plecare pentru Ion Bogdan Lefter este, probabil, Ihab Hassan, care vorbeşte, în sensul acesta, despre o „New Concreteness", curent care şi-ar găsi expresia în cultul pentru „obiectul găsit", precum şi în romanul cu caracter non-ficţional. V. Ihab Hassan, „POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography", în Ihab Hassan, *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture* (Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1986), p. 41
17. A se vedea, în această ordine, consideraţiile lui Matei Călinescu, din *Conceptul modern de poezie* (Buc.: Ed. Eminescu, 1972), în mod deosebit capitolul „Originile poeticii antipoeticului".
18. Simona Popescu, „Sensul poeziei astăzi", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 186.
19. Mircea Nedelciu, „Un nou personaj principal", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 254.
20. Radu G. Ţeposu, „Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, pp. 203-204
21. Magda Cârneci, „Spaţiul imaginii", în *Caiete critice*, nr. 1-2, 1986, p. 107
22. Gheorghe Crăciun, „Arhipelagul '70-'80 şi noul flux", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 212
23. Gheorghe Perian, „Restul e literatură", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 127
24. Alexandru Muşina, „Poezia – o şansă", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, p. 146
25. Călin Vlasie, „Poezie şi psihic", în Gheorghe Crăciun (ed.), *op. cit.*, pp. 167-169

Bibliografie

ADAMS, Robert Martin, *Nil. Episodes in the Literary Conquest of Void during the Nineteenth Century* (New York: Oxford University Press, 1966)

AMACHER, Richard E. and LANGE, Victor (eds.), *New Perspectives in German Literary Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1979)

APPIGNANESI, L. (ed.), *Postmodernism* (London: Free Association Books, 1989)

ARAC, Jonathan; GODZICH, Wlad; MARTIN, Wallace, *The Yale Critics: Deconstruction in America* („Theory and History of Literature, vol. 6") (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983)

ARVON, Henri, *Aux sources de l'existentialisme: Max Stirner* (Paris: P.U.F., 1954)

AUERBACH, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*. În româneşte de I. Negoiţescu. Prefaţă de Romul Munteanu (Buc.: Ed. pentru Literatură Universală, 1967)

BABEŢI, Adriana şi ŞEPEŢEAN-VASILIU, Delia (editori), *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971*. Introducere, antologie şi traducere de...(Buc.: Ed. Univers, 1980)

BACHELARD, Gaston, *Dialectica spiritului ştiinţific modern*, 2 vol. Trad., studiu introd. şi note de Vasile Tonoiu (Buc.: Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986)

BAHTIN, Mihail, *Problemele poeticii lui Dostoievski*. În rom. de S. Recevski (Buc.: Ed. Univers, 1970)

BAHTIN, Mihail, „Discursul în roman", în M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*. Trad. de Nicolae Iliescu. Prefaţă de Marian Vasile (Buc.: Ed. Univers, 1982)

BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, ed. Michael Holquist, transl. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin, Texas and London: University of Texas Press, 1981)

BARTHES, Roland, *Sur Racine* (Paris: Éditions du Seuil, 1963)

BARTHES, Roland, *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil, 1964)

BARTHES, Roland, *Critique et vérité* (Paris: Éditions du Seuil, 1964)

BARTHES, Roland, *S/Z* (Paris: Éditions du Seuil, 1970)
BARTHES, Roland, *Sade. Fourier. Loyola* (Paris: Éditions du Seuil, 1971)
BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais Critiques* (coll. „Points") (Paris: Éditions du Seuil, 1972)
BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte* (Paris: Éditions du Seuil, 1973)
BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* (Paris: Éditions du Seuil, 1975)
BARTHES, Roland, *Romanul scriiturii*. Antologie. Selecţie de texte şi traducere Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu. Prefaţă Adriana Babeţi. Postfaţă Delia Şepeţean-Vasiliu (Buc.: Ed. Univers, 1987)
BAUDRILLARD, Jean, *Le systeme des Objets* (Paris: Denoel, 1968)
BAUDRILLARD, Jean, *La Société de Consommation* (Paris: Gallimard, 1970)
BAUDRILLARD, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe* (Paris: Gallimard, 1972)
BAUDRILLARD, Jean, *Le miroir de la production* (Tournail: Casterman, 1973)
BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort* (Paris: Gallimard, 1976)
BAUDRILLARD, Jean, *Oublier Foucault* (Paris: Galilée, 1977)
BAUDRILLARD, Jean, *A l'ombre des majorités silencieuses, ou la fin du social* (Fontenay-sous-Bois: Cahiers d'utopie, 1978)
BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction* (Paris: Denoel-Gonthier, 1979)
BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation* (Paris: Galilée, 1981)
BAUDRILLARD, Jean, *Les stratégies fatales* (Paris: Grasset, 1983)
BAUDRILLARD, Jean, *Amérique* (Paris: Grasset, 1986)
BAUDRILLARD, Jean, *Cool Memories* (Paris: Galilée, 1987)
BAUDRILLARD, Jean, *Selected Writings*. Edited, with an Introduction by Mark Poster (Stanford, California: Stanford University Press, 1988)
BAUDRILLARD, Jean, *Cool Memories II* (Paris: Galilée, 1990)
BAUDRILLARD, Jean, „Selected Interviews", in Mike Gane (ed.), *Baudrillard Live* (London and New York: Routledge, 1993)
BELL, Donald, *The Coming of Post-Industrial Society* (New York: Basic Books, 1973)
BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1923)
BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences* (Paris:Librairie Félix Alcan, 1934)
BERNARD, Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966)
BEST, Steven and KELLNER, Douglas, *Postmodern Theory. Critical Interrogations* (New York: The Guilford Press, 1991)
BLAGA, Lucian, *Trilogia cunoaşterii. Eonul dogmatic. Cunoaşterea luciferică. Censura transcendentă* (Buc.: Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1943)

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii. Orizont şi stil. Spaţiul mioritic. Geneza metaforei şi sensul culturii* (Buc.: Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1944)

BLAGA, Lucian, „Daimonion", în *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga (Buc.: Editura pentru Literatură, 1968)

BLOOM, Harold; DE MAN, Paul; DERRIDA, Jacques; HARTMAN, Geoffrey; MILLER, J. Hillis, *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press, 1979)

BOOTH, Wayne C., *Retorica romanului*. În româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu (Buc.: Ed. Univers, 1976)

BORCILĂ, Mircea şi McLAIN, Richard (editori), *Poetica americană. Orientări actuale*. Studii critice, antologie, note şi bibliografie de... (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1981)

BRADBURY, Malcolm and McFARLANE, James, „The Name and Nature of Modernism", in Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds.), *Modernism. A Guide to European Literature. 1890-1930* (Penguin Books, 1976)

BRAY, René, *La formation de la doctrine classique en France* (Lausanne: Librairie Payot & co.; Paris: Librairie E. Droz, 1931)

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble*. Nouvelle edition, augmentée d'une préface et de la *Lettre aux voyants*. Frontispice de Max Ernst (Paris: Éditions Kra, 1929)

BURGER, P., *Theory of the Avant-Garde*, transl. M. Shaw (Manchester: Manchester University Press, 1984)

BURGIN, V., *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernism* (London: Macmillan, 1986)

BURKE, Sean, *The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida* (Edinburgh: Edinburgh)

BUTOR, Michel, *Essais sur les modernes* (coll. „Idées") (Paris: Gallimard, N.R.F., 1964)

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman* (coll. „Idées") (Paris: Gallimard,N.R.F., 1969)

CAIETE CRITICE, nr. 1-2, 1986

CĂLINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1987)

CĂLINESCU, Matei and FOKKEMA, D. (eds.), *Exploring Postmodernism* (Amsterdam: John Benjamins, 1988)

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* (coll. „Idées") (Paris: Gallimard, 1942)

CAMUS, Albert, *L'Homme révolté* (Paris: Gallimard, 1951)

CASCARDI, Anthony J., *The Subject of Modernity* (Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1992)

CHAUNU, Pierre, *Civilizaţia Europei în secolul luminilor*. Trad. şi cuvânt înainte de Irina Mavrodin (Buc.: Ed. Meridiane, 1986)

CHEFDOR, Monique; QUINONES, Ricardo and WACHTEL, Albert (eds.), *Modernism; Challenges and Perspectives* (Urbana, I11.: University of Illinois Press, 1986)

CIOCÂRLIE, Livius, *Realism şi devenire poetică în literatura franceză* (Timişoara; Editura Facla, 1974)

COLLIER, Peter and GEYER-RYAN, Helga, *Literary Theory Today* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990)

CONNOR, Steven, *Postmodern Culture* (Oxford and New York: Basil Blackwell, 1989)

CRĂCIUN, Gheorghe (ed.), *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice* (Editura Vlasie, 1994)

CRITICAL INQUIRY, Spring 1986, vol. 12, no. 3

CULLER, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982)

DAVID-SAUVAGEOT, A., *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art* (Paris: Calmann Lévy, 1889)

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Contribution a l'étude de la mise en abyme.* Thèse présentée a la Faculté des Lettres de l'Université de Geneve, pour obtenir le grade de docteur ès lettres, par... (Paris: Editions du Seuil, 1977).

DELEUZE, Gilles, *Empirisme et subjectivité* (Paris: P.U.F., 1953)

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition* (Paris: P.U.F., 1969)

DELEUZE, Gilles et GUATTARY, Félix, *Milles Plateaux* (Paris: Minuit, 1980)

DELEUZE, Gilles and GUATTARY, Félix, *Anti-Oedipus*, transl. R. Hurley, M. Seem and R. Lane (London: Athlone Press, 1984)

DE MAN, Paul, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust* (New Haven and London: Yale University Press, 1979)

DERRIDA, Jacques, *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* (Evanston: Northwestern University Press, 1973)

DERRIDA, Jacques, *Glas* (Paris: Galilée, 1974)

DERRIDA, Jacques, *Of Grammatology*, transl. Gayatri Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976)

DERRIDA, Jacques, *Writing and Difference*, transl. Alan Bass (Chicago, I11.: University of Chicago Press, 1978)

DERRIDA, Jacques, *Positions*, transl. Alan Bass (Chicago, I11.: University of Chicago Press, 1981)

DERRIDA, Jacques, *Disseminations*, transl. Barbara Johnson (Chicago, I11.: University of Chicago Press, 1981)

DERRIDA, Jacques, *Margins of Philosophy*, transl. Alan Bass (Brighton: Harvester Press, 1982)

DOCHERTY, Thomas, *After Theory: Postmodernism/Postmarxism* (London: Routledge, 1990)

DOCHERTY, Thomas, *Postmodernism. A Reader*, edited and introduced by... (New York: Columbia University Press, 1993)

DOCTRINE DE SAINT-SIMON, *Exposition. Premiere année.* 1828-1829. Troisieme éd. (Paris: Au bureau de l'organisateur, MDCCCXXXI)

DOUCET, F., *L'Esthétique de Zola et son application à la critique* (Paris: A. Nizet, 1923)

DUCROT, Oswald and TODOROV, Tzvetan, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*. Transl. Catherine Porter (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979)

DREYFUS, Hubert L. and RABINOW, Paul, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Chicago: University of Chicago Press, 1982)

DUMITRIU, Anton, *Istoria Logicii*, ed. a II-a revăzută şi adăugită (Buc.: Ed. Didactică şi Pedagogică, 1975)

DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Trad. de Marcel Aderca. Prefaţă şi postfaţă de Radu Toma (Buc.: Ed. Univers, 1977)

ECO, Umberto, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*. Prefaţă şi traducere de Cornel Mihai Ionescu (Buc.: Editura pentru Literatură Universală, 1969)

ECO, Umberto, *Travels in Hyperreality*, transl. W. Weaver (London: Pan, 1987)

EDEL, Leon, *The Modern Psychological Novel*. Revised and enlarged, with a new introduction by the author (New York: The Universal Library, Grosset & Dunlap, 1964)

ELIADE, Mircea, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole* (Buc.: Ed. Publicom, 1943)

ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions* (Paris: Payot, 1968)

ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului*. În rom. de Paul Dinopol. Prefaţă de Vasile Nicolescu (Buc.: Ed. Univers, 1978)

ELIADE, Mircea, *A History of Religious Ideas*. Vol. 1: *From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries*. Vol. 2: *From Gautama Buddha to the Triumph of Christianity*. Transl. by Willard R. Trask (Chicago and London; The University of Chicago Press, 1978, 1982)

ELIADE, Mircea, *Drumul spre centru*. Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu şi Andrei Pleşu (Buc.: Ed. Univers, 1991)

ELLIOT, Robert C., *The Literary Persona* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982)

ERLICH, Victor, *Russian Formalism: History-Doctrine* (The Hague: Mouton, 1980)

EYSTEINSSON, Astradur, *The Concept of Modernism* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1990)

FIEDLER, Leslie, *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. II (New York: Stein and Day, 1971)

FOKKEMA, D., *Literary History, Modernism and Postmodernism* (Amsterdam: John Benjamins, 1984)

FOKKEMA, D. and BERTENS, H. (eds.), *Approaching Postmodernism* (Amsterdam: John Benjamins, 1986)

FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983)

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, N.R.F., 1966)

FOUCAULT, Michel, *The Archaeology of Knowledge*, transl. A. M. Sheridian Smith (London: Tavistock, 1972)

FOUCAULT, Michel, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, transl. Richard Howard (New York: Random House, 1973)

FOUCAULT, Michel, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, transl. Alan Sheridan (New York: Pantheon Books, 1977)

FOUCAULT, Michel, *Power/Knowledge; Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, ed. Colin Gordon (Brighton: Harvester Press, 1980)

FOUCAULT, Michel, *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (Harmondsworth: Penguin Books, 1986)

FOUCAULT, Michel, *Istoria sexualităţii*, trad. de Beatrice Stanciu şi Alexandru Onete (Timişoara: Editura de Vest, 1995)

FRANCE, A., *La Vie littéraire*, I (Paris: Calmann Lévi, 1899)

FRYE, Northrop, *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology* (New-York-Burlingame: Harcourt, Brace & World, 1963)

FRYE, Northrop, *Anatomia criticii*. În rom. de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu. Prefaţă de Vera Călin (Buc.: Ed. Univers, 1972)

FRYE, Northrop, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Cambridge, Mass. – London, Engl.: Harvard University Press, 1976)

GAGGI, Silvio, *Modern/Postmodern. A Study in Twentieth Century Arts and Ideas* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989)

GARTON, Janet (ed.), *Facets of European Modernism. Essays in honour of James McFarlane presented to him on his 65th birthday, 12 December 1985* (Norwich, Engl.: University of East Anglia, 1985)

GARVIN, Harry, (ed.), *Romanticism, Modernism, Postmodernism* („Bucknell Review 25") (Lewisburg, Pa: Bucknell University Press, 1980)

GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (coll. „Poétique") (Paris: Éditions du Seuil, 1976)

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (coll. „Poétique") (Paris: Éditions du Seuil, 1982)

GIDE, André, *Dostoievski. Articles et causeries* (coll. „Idées") (Paris: Gallimard, N.R.F., 1964)

GRAFF, Gerald, *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society* (Chicago: University of Chicago Press, 1979)

GREENBLATT, Stephen J., *Shakespearen Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Berkeley: University of California Press, 1988)

GREENBLATT, Stephen J., *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture* (New York and London: Routledge, 1990)

HABERMAS, Jürgen, *The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures*, transl. by Frederick G. Lawrence (Cambridge, MA: The MIT Press, 1987)

HARARI, Josue V. (ed.), *Textual Strategies. Perspectives in Poststructuralist Criticism*, edited and with an Introduction by...(Ithaca, New York: Cornell University Press, 1979)

HARTMAN, Geoffrey, *Saving the Text: Literature/ Derrida/ Philosophy* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981)

HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Cambridge, MA & Oxford, U K: Blackwell, 1989)

HASSAN, Ihab, *The Literature of Silence* (New York: Knopf, 1967)

HASSAN, Ihab, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 2nd edn. (Madison: University of Wisconsin Press, 1982)

HASSAN, Ihab, *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture* (Columbus: Ohio State University Press, 1987)

HASSAN, Ihab and HASSAN, Sally (eds), *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities* (Madison: University of Wisconsin Press, 1983)

HĂULICĂ, Cristina, *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges* (Buc.: Ed. Eminescu, 1981)

HAZARD, Paul, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*. În rom. de Viorel Grecu (Buc.: Ed. Univers, 1981)

HAZARD, Paul, *Criza conştiinţei europene. 1680-1715*. Trad. de Sanda Şora. Prefaţă de Romul Munteanu (Buc.: Ed. Univers, 1973)

HEGEL, G. W. Fr., *Prelegeri de estetică*, 2 vol. Trad. de D. D. Roşca (Buc.:Ed. Acad. R.S.R., 1966)

HEGEL, G. W. Fr., *Prelegeri de filosofie a istoriei*, trad. de Petre Drăghici şi Radu Stoichiţă (Buc.: Ed. Acad. R.S.R., 1968)

HEGEL, G. W. Fr., *Prelegeri de filosofie a religiei*. Trad. de D. D. Roşca (Buc.: Ed. Acad. R.S.R., 1969)

HEIDEGGER, Martin, *L'Être et le Temps*, trad. de l'allemagne et annoté par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens (Paris: Gallimard, 1964)

HORKHEIMER, M. and ADORNO, T., *The Dialectic of Enlightenment* (New York: Seabury, 1972)

HOWE, Irving, *Decline of the New* (New York: Horizon, 1970)

HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1955)

HUTCHEON, Linda, *Narcisistic Narrative: The Metafictional Paradox* (Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980)

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (London and New York: Methuen, 1985)

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History. Theory. Fiction* (London: Routledge, 1988)

HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism* (London: Routledge,1989)

HUYSSEN, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986)

ISER, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978)

ISER, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974)

JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, trad. Tzvetan Todorov et alii, volume publié sous la direction de Tzvetan Todorov (Paris: Éd. du Seuil, 1973)

JAMESON, Fredric, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972)

JAMESON, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991)

JENCKS, Charles, *The Language of Postmodern Architecture* (London: Academy Editions, 1977)

JENCKS, Charles, *Post-Modern Classicism: The New Synthesis* (London: Academy Editions, 1980)
JENCKS, Charles, *What is Postmodernism* (London: Academy Editions, 1986)
JENCKS, Charles, *Postmodernism* (London: Academy Editions, 1987)
JURCZAK, Kazimierz, *Ipostaze ale discursului narativ în romanul românesc contemporan (deceniile opt-nouă)*. Teză de doctorat (Univ. din Cluj-Napoca, Fac. de Filologie, 1988) (În mss.)

KELLNER, Douglas (ed.), *Postmodernism/Jameson/Critique* (Washington, D. C.: Maisonneuve Press, 1989)
KELLNER, Douglas, *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond* (Cambridge: Polity Press, 1989)
KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending* (London and New York: Oxford University Press, 1966)
KOFMAN, Sarah, *Lecture de Derrida* (Paris: Éditions Galilée, 1984)
KRISTEVA, Julia, *Sémeiotiké: Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969)
KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique* (Paris: Seuil, 1974)

LACAN, Jacques, *Écrits* (coll. „Le champ freudien") (Paris: Éditions du Seuil, 1966)
LACAN, Jacques, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par Jacques-Alain Miller (coll. „Le champ freudien") (Paris: Éditions du Seuil, 1973)
LACAN, Jacques, *Écrits. A Selection*. Transl. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977)
LACLAU, Ernesto and MOUFFE, Chantal, *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics* (London: Verso Books, 1985)
LEITCH, Vincent B., *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction* (New York: Columbia University Press, 1983)
LENTRICCHIA, Frank, *After the New Criticism* (Chicago, I11.: University of Chicago Press, 1980)
LENTRICCHIA, Frank, *Ariel and the Police. Michel Foucault, William James, Wallace Stevens* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1988)
LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques* (Paris, Plon, 1955)
LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale* (Paris: Plon, 1958)
LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962)
LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit* (Paris: Plon, 1964)
LÉVI-STRAUSS, Claude, *Du miel aux cendres* (Paris: Plon, 1966)
LÉVI-STRAUSS, Claude, *Refractions* (New York: Oxford University Press, 1966)

LODGE, David, *The Modes of Modern Writing; Metaphor, Metonimy and the Typology of Modern Literature* (London: Edward Arnold, 1977)

LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937* (Buc.: Editura Librăriei Socec & Co., 1937)

LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 2 (Buc.: Ed. Minerva, 1973)

LUKÁCS, Georg, *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice.* În rom. de Viorica Nişcov. Prefaţă de N. Tertulian (Buc.: Ed. Univers, 1977)

LUKÁCS, Georg, *Romanul istoric*, 2 vol. Trad., note şi indici de Ion Roman. Prefaţă şi tabel cronologic de N. Tertulian (col. „Biblioteca pentru toţi") (Buc.: Ed. Minerva, 1978)

LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure* (Paris: Klincksieck, 1971)

LYOTARD, Jean-François, *L'Économie libidinale* (Paris: Minuit, 1974)

LYOTARD, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, transl. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984)

LYOTARD, Jean-François, *The Differend. Phrases in Dispute.* Transl. by Georges Van Den Abbeele („Theory and History of Literature, vol. 46") (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988)

LYOTARD, Jean-François, *The Postmodern Explained. Correspondence 1982-1985.* Translation edited by Julian Pefanis and Morgan Thomas. Translations by Don Barry, Bernadette Maher, Julian Pefanis, Virginia Spate and Morgan Thomas. Afterword by Wlad Godzich (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1992)

MacDONELL, Diane, *Theories of Discourse: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1986)

MANDEL, Ernest, *Late Capitalism* (London: Verso, 1975)

MANN, Thomas, *Pătimirile şi măreţia maeştrilor.* Trad. din limba germană de Josefina şi Camil Baltazar. Prefaţă de Valeriu Râpeanu (Buc.: Ed. Muzicală, 1972)

MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, 3 vol. (col. „Momente şi sinteze") (Buc.: Ed. Minerva, 1980, 1981, 1983)

MATEJKA, Ladislav and POMORSKA, Krystyna (eds.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971)

MAURIAC, Claude, *L'Alittérature contemporaine* (Paris: Albin Michel, 1958 et 1969)

MAURIAC, Claude, *De la littérature à l'alittérature* (Paris: Bernard Grasset, 1969)

MEGIL, Allan, *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1985)

MELVILLE, Stephen W., *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism* (Manchester: Manchester University Press, 1986)

MORARU, Cristian, *Poetica reflectării. Încercare în arheologia mimezei* (Buc.: Ed. Univers, 1990)

MORNET, Daniel, *La Pensée française au XVIII-e siècle* (Paris: Librairie Armand Colin, 1926)

MUNTEANU, Romul, *Noul roman francez. Preludii la o poetică a antiromanului* (Buc.: Ed. Univers, 1973)

NAISBITT, John, *Megatendințe. Zece noi direcții care ne transformă viața.* Cuvânt-înainte, trad. din limba engleză și note de Constantin Coșman (Buc.: Ed. Politică, 1989)

NAISBITT, John și ABURDENE, Patricia, *Anul 2000 – Megatendințe. Zece noi direcții pentru anii '90.* Trad. de Carmen Ardelean (Buc.: Ed. Humanitas, 1993)

NEEDHAM, H. A., *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX-e siècle* (Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926)

NEMOIANU, Virgil, *Structuralismul.* Cu o culegere de texte traduse de Gabriela Rădulescu și Virgil Nemoianu (Buc.: Ed. pentru Literatură Universală, 1967)

NIETZSCHE, Friedrich, *Nașterea tragediei*, trad. de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan. În: Victor Ernest Mașek (ed.), *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații.* Antologie. Cuvânt înainte și note introductive de...(Buc.: Ed. Meridiane, 1978)

NIETZSCHE, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul.* Introducere, cronologie și traducere de Ștefan Augustin Doinaș. Receptarea lui Nietzsche în cultura germană, selecție și traducere de texte de Horia Stanca (Buc.: Ed. Humanitas, 1994)

NIETZSCHE, Friedrich. *Știința voioasă („la gaya scienza").* Trad. de Liana Micescu. Trad. versurilor de Simion Dănilă; *Genealogia moralei. O scriere polemică* (1887). Trad. de Liana Micescu. Trad. textelor din latină și greacă de Traian Costa; *Amurgul idolilor sau Cum se filosofează cu ciocanul* (1889). Traducere de Alexandru Al. Șahighian (Buc.: Editura Humanitas, 1994)

NIETZSCHE, Friedrich, *The Will to Power*, transl. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage Books, 1968)

NIETZSCHE, Friedrich, *Dincolo de bine și de rău. Preludiu la o filosofie a viitorului.* Trad. din limba germană de Francisc Grünberg (col. „Paradigme") (Buc.: Ed. Humanitas, 1991)

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo.* În rom. de Mircea Ivănescu (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1994)

NORRIS, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice* (London and New York: Methuen, 1982)

NORRIS, Christopher, *The Contest of Faculties: Philosophy and Theory after Deconstruction* (London and New York: Methuen, 1985)

ORTEGA Y GASSET, José, *The Dehumanization of Art and Notes on the Novel*. Transl. by Helene Weyl (New York: Peter Smith, 1951)

PETRESCU, Camil, *Teze şi antiteze* (Buc.: Editura „Cultura Naţională", 1936)

PETRESCU, Camil, *Patul lui Procust*, în *Opere*, III. Ed. îngrijită de Al. Rosetti şi Liviu Călin. Note şi variante de Liviu Călin (col. „Scriitori români") (Buc.: Ed. Minerva, 1981)

PETRESCU, Camil, *Doctrina substanţei*, 2 vol. Ed. îngrijită, note şi indice de nume de Florica Ichim şi Vasile Dem. Zamfirescu. Studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu (Buc.: Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1988)

PETRESCU, Ioana Em., *Configuraţii* (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1981)

PETRESCU, Ioana Em., „Modernism/Postmodernism. O ipoteză", în Diana Adamek şi Ioana Bot (editori), *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu* (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1991)

PETRESCU, Ioana Em., „Conceptul de «text» în viziune deconstructivistă", în Diana Adamek şi Ioana Bot (editori), *op. cit.*

PETRESCU, Ioana Em., „Filosofia poststructuralistă a lui Derrida şi soluţiile criticii contemporane", în Diana Adamek şi Ioana Bot (editori), *op. cit.*

PETRESCU, Ioana Em., „De la citat la grefa textuală", în Diana Adamek şi Ioana Bot (editori), *op. cit.*

PETRESCU, Ioana Em., *Ion Barbu şi poetica postmodernismului* (Buc.: Editura „Cartea Românească", 1993)

PETRESCU, Liviu, *Realitate şi romanesc* (Editura Tineretului, 1969)

PETRESCU, Liviu, *Dostoievski, eseu* (Cluj: Editura Dacia, 1971)

PETRESCU, Liviu, *Scriitori români şi străini* (Cluj: Editura Dacia, 1973)

PETRESCU, Liviu, *Romanul condiţiei umane, studiu critic* (Buc.: Ed. Minerva, 1979)

PETRESCU, Liviu, *Vârstele romanului* (Buc.: Ed. Eminescu, 1992)

POITOU, Eugene, *Du roman et du théâtre contemporain et de leur influence sur les mœurs*, deuxieme édition (Paris: Auguste Durand, 1858)

POP, Mihai (ed), *Ce este literatura? Şcoala formală rusă*. Antologie şi prefaţă de... Note bibliografice şi indici de Nicolae Iliescu şi Nicolae Roşianu (Buc.: Ed. Univers, 1983)

PORTOGHESI, Paolo, *Postmodern: The Architecture of the Postindustrial Society* (New York: Rizzoli, 1983)

POULET, Georges (ed.), *Les chemins actuels de la critique*, ensemble dirigé par... (Paris: Union générale d'éditions, 1968)

PRIGOGINE, Ilya şi STENGERS, Isabelle, *Noua alianţă. Metamorfoza ştiinţei*. Prefaţă: Ionel I. Purica. În româneşte de: Cristina Boico şi Zoe Manolescu (Buc.: Ed. Politică, 1984)

PROUDHON, Pierre Joseph, *Principiul artei şi destinaţia ei socială*. Trad., studiu introductiv şi note de Alexandru George (Buc.:Ed. Meridiane, 1987)

PROUST, Marcel, *Contra lui Sainte-Beuve*. Trad. de Valentin şi Liana Atanasiu. Prefaţă de Marian Popa (Buc.: Ed. Univers, 1976)

PUTZ, Manfred, *Fabula identităţii. Romanul american din anii şaizeci*. Trad. şi prefaţă de Irina Burlui (Iaşi: Institutul european, 1995)

PUTZ, Manfred and FREESE, Peter (eds.), *Postmodernism in American Literature* (Darmstadt: Thesen Verlag, 1984)

QUINONES, Ricardo, *Mapping Literary Modernism: Time and Development* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1985)

QU'EST-CE QUE LE STRUCTURALISME (Paris: Seuil, 1968)

REBREANU, Liviu, *Amalgam*. Ed. îngrijită, prefaţă, antologie şi note de Mircea Muthu (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1976)

REISS, Timothy J., *The Discourse of Modernism* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982)

RICOEUR, Paul, *Time and Narrative*, 3 vol., Transl. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984, 1985, 1988)

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman* (coll. „Tel Quel") (Paris: Seuil, 1967)

RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman* (coll. „Tel Quel") (Paris: Seuil, 1971)

RICARDOU, Jean, *Nouveaux problèmes du roman* (coll. „Poétique") (Paris: Éditions du Seuil, 1978)

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman* (Paris: Les Éditions du Minuit, 1963)

ROMBERG, Bertil, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (Stockholm, Göteborg, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1962)

RORTY, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979)

ROSE, Margaret A., *Parody// Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (London: Croom Helm, 1979)

ROSE, Margaret A., *The Postmodern and the Postindustrial* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991)

ROŞCA, D. D., *Existenţa tragică*. Ed. definitivă (Buc.: Ed. Ştiinţifică, 1968)
RUSSELL, Charles, *Poets, Prophets and Revolutionairies: The literary avant-garde from Rimbaud through Postmodernism* (Oxford: Oxford University Press, 1985)

SABATIER, Pierre, *L'Esthétique des Goncourts* (Paris: Librairie Hachette, 1920)
SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon* (Paris: Ed. Gallimard, 1956)
SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (coll. „Bibliotheque des Idées") (Paris: Éditions Gallimard, 1943)
SARTRE, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanisme* (Paris: Plon, 1946)
SARTRE, Jean-Paul, *Questions de méthode* (Paris: Gallimard, 1960)
SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature* (coll. „Idées") (Paris: Éditions Gallimard, 1969)
SCHOLES, Robert, *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1974)
SCHOPENHAUER, A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, 3 vol. Trad. en français par A. Burdeau (Paris: Librairie Félix Alcan, f.a.)
SCHWARTZ, Sanford, *The Matrix of Modernism: Pound, Eliot and Early 2oth Century Thought* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985)
SEILLERE, E., *De la déesse Nature, à la déesse Vie (Naturalisme et Vitalisme mystiques)* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1931)
SILVERMAN, H. J. (ed.), *Postmodernism: Philosophy and the Arts* (London: Routledge, 1990)
SIMION, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator-operă*, 2 vol. (col. „Biblioteca pentru toţi") (Buc.: Ed. Minerva, 1993)
SNIADER LANSER, Susan, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981)
SONTAG, Susan, *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Dell, 1967)
SPENCER, Sharon, *Space, Time and Structure in the Modern Novel* (New York: New York University Press, 1971)
SPENDER, Stephen, *The Struggle of the Modern* (Berkeley: Univ. of California Press, 1963)
SPIRIDON, Monica, *Despre „aparenţa" şi „realitatea" literaturii* (Buc.: Ed. Univers, 1984)
SPIRIDON, Monica, *Melancolia descendenţei* (Buc.: Cartea Românească, 1989)
STEINER, G., *Tolstoi ou Dostoievski*, trad. de l'anglais par Rose Celli (Paris: Éditions du Seuil, 1963)

SYPHER, Wyllie, *Loss of the Self in Modern Literature and Art* (New York: Vintage Books, 1962)

TAINE, H., *Philosophie de l'art*, tome premier, vingtième éd. (Paris: Librairie Hachette, f.a.)

TAYLOR, Brandon, *Modernism, Postmodernism, Realism* (Hampshire: Winchester School of Art Press, 1988)

TEL QUEL, *Théorie d'ensemble* (Paris: Éd. du Seuil, 1968)

THIHER, Allen, *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction* (Chicago, I11.: University of Chicago Press, 1984)

THOM, R., *Structural Stability and Morphogenesis* (N. A. Benjamin, 1975)

THURLEY, Geoffrey, *Counter-Modernism in Current Critical Theory* (London: Macmillan, 1983)

TODOROV, Tzvetan, *The Poetics of Prose*. Transl. by Richard Howard (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1977)

TODOROV, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*. Traducere: Mihai Murgu. Prefață: Maria Carpov (Buc.: Ed. Univers, 1983)

TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage* (coll. „Poétique") (Paris: Éditions du Seuil, 1984)

TODOROV, Tzvetan, (ed.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, presentés et traduits par... Préface de Roman Jakobson (Paris: Éditions du Seuil, 1965)

TOFFLER, Alvin, *Al Treilea Val*. Prefață: Ioniță Olteanu. Trad. din limba engleză: Georgeta Bolomey şi Dragan Stoianovici (col. „Idei contemporane") (Buc.: Ed. Politică, 1983)

TOMPKINS, Jane P. (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1980)

TRACHTENBERG, Stanley (ed.), *The Postmodernist Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts* (Westport and London: Greenwood Press, 1985)

ULMER, Gregory L., *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985)

USPENSKI, Boris, *Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Transl. Valentin Zavarin and Susan Wittig (Berkeley: University of California Press, 1973)

VALÉRY, Paul, *Introduction à la poétique* (Paris: Gallimard, 1938)

VAN TIEGHEM, Philippe, *Les grandes doctrines littéraires en France* (Paris: P.U.F, 1965)

VATTIMO, Gianni, *The End of Modernity* (Oxford and Baltimore: Polity and Johns Hopkins University Press, 1985)

VEESER, H. Aram (ed.), *The New Historicism* (New York and London:Routledge, 1989)

WAGNER, Richard, „Muzica viitorului", în *Un muzicant german la Paris*. Trad. de Bucur Stănescu şi Gemma Zinveliu (Buc. Ed. Muzicală, 1981)

WALLIS, B. (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation* (Boston, Ma: David Godine, 1984)

WATT, Jan, *The Rise of the Novel. Studies in Defoë, Richardson and Fielding* (Barkeley: University of California Press, 1957)

WAUGH, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London and New York: Methuen, 1984)

WEBBER, Joan, *The Eloquent „I": Style and Self in the Seventeenth Century Prose* (Madison: University of Wisconsin Press, 1968)

WHITEHEAD, Alfred North, *Process and Reality*. Corrected edition. Edited by David Ray Griffin and Donald W. Sherburne (New York and London: The Free Press, 1978)

WILDE, Alan, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981)

WILSON, Edmund, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York: Norton, 1984)

WOOLF, Virginia, *Eseuri*. În rom. de Petru Creţia. Prefaţă de Mihai Miroiu (Buc.: Ed. Univers, 1972)

YOUNG, Robert (ed.), *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (Boston, Mass., London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981)

ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950* (Paris: Éditions Klincksieck, 1971)

ZOLA, Émile, *Le roman expérimental*, deuxième édition (Paris: G. Charpentier, 1880)

CUPRINS

Argument 5

COIFUL MINERVEI 17

I. 17

II. 31

ÎN ORIZONTUL MISTERULUI 51

I. 51

II. 78

LIRA LUI ORFEU 125

I. 125

II. 143

III. 160

IV. 174

V. 187

ÎN LOC DE ÎNCHEIERE 197

Note 213

Bibliografie 239

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România, nr. R044RNCB 5101 0000 0171 0001, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti.

COMENZI – CARTEA PRIN POŞTĂ

EDITURA PARALELA 45
Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 130
Tel./fax: 0248 214 533; 0248 631 439; 0248 631 492
Tel.: 0753 040 444;
0721 247 918.
E-mail: **comenzi@edituraparalela45.ro**
sau accesaţi **www.edituraparalela45.ro**

Tiparul executat la
Tipografia Editurii Paralela 45

BCU „M. EMINESCU" IAŞI
BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2011 /
17.

Romanul şi literatura postmodernă sunt – prin cele mai caracteristice manifestări sau alegaţii teoretice – un curent opus modernismelor de orice fel. Să precizăm, înainte de toate, că postmodernismul propune un model epistemologic pe de-a-ntregul diferit de cele de până la el: o paradigmă a pluralismului. Impunerea unei astfel de paradigme nu este lipsită de legătură cu efortul pe care îl depune gândirea post-structuralistă, de a devalua conceptul de structură şi pe acela de structură centrată.

Noua paradigmă a cunoaşterii va provoca seisme puternice, de care se vor resimţi numeroase ştiinţe particulare, dar în primul rând semiologia, unde se cristalizează o nouă teorie a comunicării, care nu se mai întemeiază pe opoziţia semnificant / semnificat, ci cu precădere pe conceptul de activitate a limbajului.

ISBN 978-973-47-1160-4

PARALELA 45 EDITURA

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY